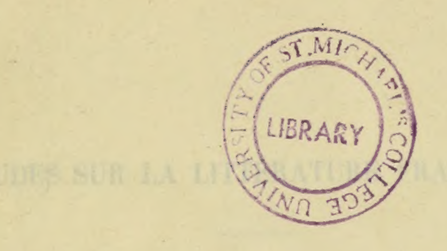

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 01919590 8




LIBRARY



ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

POËTES

DU

SIÈCLE DE LOUIS XIV.

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE.

POËTES

DU

SIÈCLE DE LOUIS XIV.

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE CH. MEYRUEIS ET Cie
RUE DES GRÈS, 11

POËTES

DU

SIÈCLE DE LOUIS XIV

PAR

A. VINET.





PARIS,
CHEZ LES ÉDITEURS, RUE DE RIVOLI, 174.

1861



AVERTISSEMENT DES ÉDITEURS.

Ainsi que les autres études déjà publiées, ce volume, qui reproduit l'une des parties les plus importantes de l'enseignement littéraire de M. Vinet, contient des fragments étendus écrits tout entiers de sa main. Pour les autres parties, les éditeurs ont eu à leur disposition les cahiers de plusieurs de ses élèves; ils les ont confrontés ensemble avec soin, et comparés jusque dans les moindres détails avec les notes abondantes laissées par l'auteur.

Le plan d'une histoire complète de la littérature française a toujours servi de base aux leçons de M. Vinet. Son intention, si sa vie s'était prolongée, était de revoir dans ce but les différents cours qu'il a donnés. Il fait allusion à ce projet dans sa correspondance, et il pensait que peu de temps lui aurait suffi pour achever le travail qu'il avait en vue. Cette révision n'a pu avoir lieu; mais peut-être trouvera-t-on que le cours donné à Lausanne de 1844 à 1845 sur les *Poëtes du siècle de Louis XIV*, pouvait s'en passer. Les éditeurs n'ont eu qu'à reproduire, avec autant d'exactitude qu'il leur a été possible, les paroles du maître.

L'élévation, la profondeur, la finesse des remarques sur notre grande époque littéraire, font du cours de M. Vinet une œuvre digne de l'attention de tous les lecteurs; son caractère essentiel est cependant celui d'un enseignement proprement dit.

POËTES

DU

SIÈCLE DE LOUIS XIV.

I.

INTRODUCTION.

CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES.

Messieurs,

Nous voici arrivés au beau, au grand siècle de la littérature française. Mais ce n'est pas à ce titre seul que nous allons l'étudier. Pour le développement de l'intelligence, la littérature du dix-septième siècle a un intérêt pratique. Elle est ancienne déjà; elle est indépendante de notre époque, et par là même elle se trouve plus littéraire. L'étude de la littérature contemporaine, si tant est que ce soit une étude, n'offre pas les mêmes avantages. Elle peut devenir une véritable étude, sans doute; elle est capable de fournir, à des esprits fort exercés, matière à bien des appréciations; mais pour d'autres, et pour la jeu-

nesse surtout, elle n'est pas littéraire. Il y a deux choses dans la littérature du temps : la littérature, soit, mais le temps aussi, le temps surtout, c'est-à-dire tout ce qu'on aime, on sent, on souffre, on espère autour de vous, tout ce que vous-mêmes vous aimez, vous sentez, vous souffrez et vous espérez; une vie trop réelle, trop saisissante pour être de la littérature. Les émotions littéraires sont d'une autre sorte; humaines, j'en conviens, et comment non, puisque la littérature c'est l'homme? humaines, mais non contemporaines, présentes, individuelles. Ce qui reçoit en nous l'impression littéraire, c'est moins l'individu que l'homme; c'est dans les parties les plus générales de notre être que nous sommes atteints; et une émotion qui trouble l'âme, qui y jette l'incertitude et le désordre, qui réagit trop immédiatement sur la vie, n'est pas une émotion purement littéraire.

Ce n'est pas mon meilleur *moi* qui est impressionné par l'auteur qui me touche si vivement; l'action produite sur mon esprit se rapproche trop de celle d'un événement. Une œuvre littéraire ne doit être qu'un événement intellectuel d'une nature supérieure; elle ne doit exciter en nous qu'un intérêt, pour ainsi dire, désintéressé. Le propre de l'émotion vraiment littéraire, c'est de laisser de la place et de l'emploi à la pensée, c'est de s'aider même du concours de la pensée; la jouissance littéraire est humaine, je le répète encore; elle intéresse, elle remue tout l'homme; elle n'en laisse rien d'oisif et d'inoc-

cupé; mais elle est éminemment intellectuelle, et par-dessus toutes les impressions, elle fait planer, sereine et dominante, la pensée, environnée et soutenue de toutes ses puissances. Les écrits de l'heure actuelle font trop de bruit pour parler à l'âme esthétique et contemplative; ils n'atteignent pas le sens de l'idéal; ils n'arrivent qu'à l'âme sensitive. Nous répondons aux passions dont ces œuvres sont animées; nous les pressentons du moins, si nous sommes encore trop jeunes pour les ressentir; mais nous avons beau nous efforcer de les soumettre à l'analyse littéraire, notre jugement vacille en face de ces écrits. Dès lors ils ne peuvent plus être pour nous une règle de goût littéraire; ils pourront le devenir pour nos descendants.

Il est donc nécessaire de remonter plus haut pour étudier ce qui doit former le goût. Et cependant, Messieurs, en abordant les grands modèles, il se pourrait que votre impression dominante ne fût pas celle du plaisir. Peut-être trouverez-vous d'abord cette littérature froide, pauvre, en regard de celle de notre époque. Ne vous découragez pas; ce ne sera qu'une première impression. Si l'indifférence vous apparaît quelquefois sur le seuil, les plus nobles jouissances de l'esprit vous attendent dans le sanctuaire. Nous pouvons les promettre à ceux d'entre vous qui, sans y joindre une sympathie réelle, s'en tiendraient à l'admiration traditionnelle qu'on n'ose refuser à cette grande période, et qui en seraient encore à respecter les maîtres de loin et avec une sorte d'effroi.

L'opinion généralement admise sur le siècle de Louis XIV est juste et fondée. Cette époque, en effet, est un de ces moments, rares dans l'histoire littéraire, où certains éléments se rencontrent, s'unissent, se pénètrent dans une proportion exquise. On n'a trente ans qu'une fois dans sa vie ; l'individu ne se retrouvera plus à cette combinaison de jeunesse, de force, de développement, d'expérience déjà, qui marque cet âge unique. Il en est de même d'un peuple. Le mot de *proportion* est caractéristique : ce qui domine dans la période qui va nous occuper, ce n'est pas toujours la force, ce n'est pas précisément la multiplicité des dons, ni l'intensité de certaines vertus littéraires ; mais c'est la juste mesure des qualités, le tempérament heureux de la réflexion et de l'imagination, de la spontanéité et du travail, la sobriété dans la richesse, le rapport du fond et de la forme, l'audace dans la justesse, la justesse dans l'audace, en un mot, l'union du goût et du génie, le génie sanctionné par le goût. Le siècle de Louis XIV est l'antiquité des âges modernes.

Convenons-en toutefois, il existe des lacunes dans cette glorieuse époque. Le lit est profond, mais étroit. Le fleuve roule encaissé dans ses hautes rives ; il ne peut fertiliser tous les domaines qui l'avoisinent. L'autorité, ce caractère général du dix-septième siècle, est quelquefois despotique.

Voltaire a dit, dans son *Histoire du siècle de Louis XIV*, « que les grandes inventions et les « grandes vérités lui vinrent d'ailleurs. » La seconde

partie de cette assertion est inexacte. Quant à la première, il faut avouer que, sous le rapport de l'art, le dix-septième siècle est moins l'époque de la création que celle de la perfection. On n'y rencontre guère de ces génies qui créent un art, un genre absolument neufs; mais on y voit nombre d'esprits qui semblent avoir reçu le brevet de la perfection.

Il manque aussi à la littérature de ce temps une certaine variété d'aspects. La vie sociale, civile, publique, se trouvait alors resserrée entre des limites trop étroites; le développement littéraire s'en est ressenti. La littérature antérieure puisait partout, fouillait tout. Les écrits du quinzième et du seizième siècle tirent leur séve d'un champ plus vaste. Ainsi les poëtes plus anciens aiment la nature; elle leur fournit des inspirations. Ainsi encore, les sphères différentes de la vie sociale étant mêlées et confondues, la poésie est beaucoup plus populaire. Voyez, par exemple, Rabelais, qui écrivait en premier lieu pour la cour et qui est le miroir le plus complet du seizième siècle; l'élément populaire surabonde chez lui. Au dix-septième siècle, au contraire, tout tend à se concentrer dans la capitale et surtout dans la cour; on ne connaît la nature que par ouï-dire; c'est une vie de convention, élégante et polie, mais qui fait abstraction de beaucoup de choses, une littérature sociale, citadine, intellectuelle, comme M. Guizot l'appelle. La végétation luxuriante s'est arrêtée; les branches gourmandes sont retranchées; l'arbre est vigoureux et beau, mais il est taillé. La littérature,

restreinte à certains sujets, s'y développe avec plus de force, et y acquiert la rare perfection qui la caractérise. On pourrait, sous un rapport, comparer l'état où elle se trouve alors avec ce qui se passait au moyen âge, lors de la fondation de ces villes armées de citadelles, entourées de remparts, où la population vint s'agglomérer et où la civilisation commença. Tout s'est régularisé. La régularité n'est pas toujours poétique, il est vrai; mais, sous cette ferme impulsion, au sein de la sûreté et à l'aide du loisir que la sûreté procure, la pensée, que les agitations précédentes avaient empêché d'arriver à maturité, a pu décrire son orbite. Cette littérature, urbaine et circonscrite, a fleuri avec d'autant plus d'éclat.

L'absence du sentiment de la nature est une lacune d'autant plus grande à nos yeux, qu'après cette séparation factice nous jouissons maintenant de l'union de la nature et de la poésie. Nous aimons cette nature qui n'était alors qu'un sujet de métaphores sans saveur. On se demande pourquoi les mêmes choses ne font pas en tout temps la même impression. Toujours il manque quelque corde à la lyre. Au dix-septième siècle on ne découvre pas de veine romantique; rien de sentimental; peu de rêverie; cette mélancolie dont Madame de Staël regrettait si fort l'absence, ne se montre en effet nulle part; le mot lui-même n'était usité que pour désigner un état maladif de l'individu. Ne nous exagérons rien cependant. Sous plusieurs rapports, cela ne tenait-il pas peut-être à une nature plus saine? Tous ces jeux

de lumière et d'obscurité, ces reflets, ces nuances où nous nous complaisons, et qui se rencontrent avec excès dans les productions de notre âge, comment auraient-ils pu apparaître sous un jour plus pur? Les fermes croyances ne laissent subsister ni les ombres ni les faux brillants. Et puis, dans le genre même que nous regrettons, il est des choses de tous les temps; aussi en retrouvons-nous la trace au dix-septième siècle, quoiqu'en bien plus faible mesure que nous ne le voudrions. Les chants d'*Esther* sont comme un écho lointain des mystérieuses tristesses du cœur :

Je reverrai ces campagnes si chères.
J'irai pleurer au tombeau de mes pères (1).

C'est la poésie de l'infini; la Bible avait passé par là.

Gardons-nous, d'ailleurs, de confondre les systèmes littéraires avec la littérature elle-même, ni surtout avec le sentiment littéraire, partage de tout vrai poëte. Boileau, ce poëte de la raison, ce critique formidable, répétait souvent et goûtait de prédilection une ballade dont quelques vers nous sont parvenus :

La charmante bergère,
Écoutant ces discours,
De sa main ménagère
Filait, filait toujours;
Mais doucement atteinte
D'une si tendre plainte,
Laissa tomber trois fois
Le fuseau de ses doigts.

(1) *Esther*, acte III, scène IX.

Qui de nous, Messieurs, eût d'avance soupçonné Despréaux d'une telle préférence? Et cependant, que de choses sympathiques à un esprit jaloux de la perfection! Simplicité, grâce naïve, choix exquis des épithètes, harmonie facile, tendre et plaintive, quel charme dans ce peu de vers!

On ne peut le méconnaître, au grand siècle, l'histoire, de même que la nature, est étouffée, mise sous clef. Une organisation politique où un homme seul pouvait dire : *L'État c'est moi*, interdisait la recherche des souvenirs du passé. Et quant à la politique, il va sans dire qu'il n'était permis à l'intérêt pour les affaires publiques de se montrer nulle part; la politique se resserrait dans les limites de la diplomatie; l'intérêt commun à tous n'existait pas. Le peuple avait donné sa démission. Toutefois, on a beau faire, un prestige invincible s'attache à la personne du monarque qui donna son nom à cette grande époque. Quelle fut sa part dans le développement des talents qui illustrèrent son règne? Nous laissons à d'autres cette question à résoudre. Ce qui nous importe à nous, c'est la littérature elle-même, et les éléments qui influaient sur elle. L'éloignement de la politique n'est pas toujours regrettable; la politique est peu littéraire.

Mais ce qui l'est davantage, c'est la science; elle peut fournir à la littérature des matériaux abondants et variés. Elle n'en fournit pas à cette époque; la scission est tranchée, les savants sont peu lettrés, et les lettrés ne sont pas savants. Quelques hommes seu-

lement se doutaient peut-être du dommage produit par un schisme pareil ; ainsi Cavoie, qui disait, en parlant de Racine et de Boileau, que ce n'est pas avoir assez d'esprit que de n'en avoir que d'une sorte ; mais cette remarque est unique. Les prosateurs eux-mêmes n'allaient guère plus loin que les poëtes ; ils connaissaient peu de territoires divers. La religion leur offrait un domaine ample et élevé ; mais hors de là et des vocations spéciales nous rencontrons peu de variété dans les occupations de leur esprit. Il est vrai que Bossuet s'occupait d'anatomie ; mais son jardinier se plaignait de son indifférence pour les fleurs de son jardin. « Il faudrait planter des Saint-Jean-Chry-« sostome pour vous les faire regarder, » lui disait-il. Aussi les allusions, les rapprochements entre les diverses classes d'objets manquaient-ils à cette littérature.

Mais si, de notre temps, nous sommes parvenus à un tout autre étage en fait d'universalité, nous payons chèrement la variété d'aspects, la richesse de rapprochements, qui nous plaît si fort. Plus de cette pureté, de cette sérénité noble, de cette énergie contenue, qui marquent le siècle de Louis XIV ; c'est un pêle-mêle, un fracas de couleurs, un tout-y-va, où la somme de nos forces s'éparpille.

La rupture complète avec le moyen âge est un autre caractère du dix-septième siècle. On lui fait des adieux solennels. Jusqu'à une époque qu'on peut désigner à une année près, la littérature demeure moyen âge ; mais depuis Malherbe, elle cesse tout à

coup d'être gauloise. Le caractère de la littérature nouvelle va se composer d'un compromis entre le génie indigène et les souvenirs, les exemples, les imitations plus ou moins infidèles de l'antiquité; heureusement le génie national l'emporte le plus souvent sur le respect des Grecs et des Latins. Malheur à la littérature qui néglige son pays et son temps! Celle du dix-septième siècle est éminemment française.

On peut sans doute reprocher au dix-septième siècle une certaine timidité dans la forme, trop d'asservissement à la tradition littéraire, une déférence trop grande pour les talents, en eux-mêmes inférieurs, de la période intermédiaire. Parfois de vrais génies se règlent moins, pour le style, sur des artistes que sur des artisans; ils n'ont pas secoué l'influence des esprits de second ordre, arrêtés au mécanisme du langage et presque étrangers à la séve de la pensée. Le bon goût même va jusqu'à la tyrannie; par bonheur, le dix-septième siècle eut des tyrans habiles et capables, Malherbe d'abord, Boileau ensuite; toutefois quelque bon que soit un tyran, il abuse toujours de son pouvoir sur quelque point. La prose, il est vrai, échappe en partie à cette influence; mais elle ne laisse pas que de s'en ressentir : le style s'est appauvri; on rejette, d'instinct ou de force, beaucoup d'expressions dont quelques-unes sont heureuses. Reste à décider si une langue en travail d'épuration s'appauvrit réellement en rejetant ses scories. Quelques parcelles de métal précieux se perdent sans doute; mais peut-il en être autrement? Une langue est un effet; tout

effet a une cause; une époque ne peut avoir que la langue de ses idées; et la langue du dix-septième siècle était l'histoire des jouissances les plus délicates, des passe-temps les plus ingénieux d'un monde qui s'appelait Versailles. Ces impressions choisies, ces nuances exquises ne pouvaient se revêtir de termes issus de la rude et grossière existence du peuple. La langue est le fruit de la vie; la vie de ce siècle est, dans un sens, une abstraction.

Telles sont les lacunes de la littérature du grand siècle. Il nous est aisé maintenant de les reconnaître; il nous l'est moins d'apprécier et de goûter les qualités supérieures propres à cette période. Cette grandeur modèle, cette originalité vraie, subsistent, malgré l'influence dominatrice de la tradition, espèce de vasselage accepté, quant à certains détails et à certaines formes, par les génies les plus distingués. Le joug est trop superficiel pour porter atteinte à l'inspiration; ces écrivains ont des précautions extrêmes; ils se soumettent à des lois de pure convention; mais ils ne s'en meuvent pas moins avec aisance. Le siècle de Louis XIV ressemble à un homme dans la virilité de l'âge, qui, une fois ses classes finies et possédant sa grammaire à fond, se conforme, sans en être gêné, à cet ensemble de règles et d'usages auquel il s'était appliqué avant la maturité de ses forces.

En fait de qualités positives, la première à signaler dans la période qui nous occupe, c'est la réunion de la synthèse et de l'analyse. Lorsqu'une littérature a plusieurs siècles d'existence, la critique sur-

vient et trouve matière à s'exercer. La critique a son mérite sans doute, mais elle a aussi ses inconvénients; l'esprit de critique, c'est-à-dire d'analyse, ne laisse pas que de porter atteinte à la spontanéité. Les époques de critique sont périlleuses. Il est fâcheux sans doute de ne pas savoir ce que l'on dit; mais il est fâcheux aussi de le savoir trop bien. Se mettre à penser pour écrire, c'est renoncer à ses meilleures pensées. La synthèse, espionnée par l'analyse, ressemble à un homme qui s'épanche, qui se prodigue dans une confidence à son intime ami, et puis qui s'interrompt tout à coup pour lui dire : « Je « t'en écrirais bien plus encore si je n'avais derrière « moi un curieux impertinent qui lit par-dessus mon « épaule. » Il écrit encore pourtant, mais la digue est posée, l'effusion est comprimée; il peut lui rester du naturel, mais il n'a plus de candeur, la naïveté lui est impossible. Souvent ce qu'il y a de plus beau dans un auteur c'est ce qu'il n'a pas bien compris lui-même. Il y a des choses qu'on sait par intuition, qu'on ne peut savoir autrement et que l'indiscrétion de la réflexion obscurcit ou efface. Ces vérités d'intuition, ces vérités de l'âme sont les plus précieuses; elles seules donnent naissance aux pensées du plus grand prix. On se souvient du mot de Vauvenargues. Notre littérature actuelle en a-t-elle beaucoup de ces « grandes pensées qui viennent du cœur? » Comment en attendre beaucoup d'un siècle tout intellectuel? A l'âme seule appartiennent les pensées qui réunissent; à l'esprit seul celles qui divisent. Le

plus grand don que Dieu puisse accorder dans la littérature, comme dans le domaine infiniment supérieur de la vertu, c'est l'inspiration spontanée, point de départ commun de la vertu et du génie; c'est la nouvelle naissance, c'est le don d'initiative, dont nous nous étions dépouillés. On peut exercer la critique avec beaucoup de goût, de lumières, de succès, et être fort peu capable de produire. Le fond de toute création est un mystère; créer, c'est toujours, en quelque mesure, faire quelque chose de rien; aussi se rencontre-t-il toujours un instant sublime dans l'enfantement de toute œuvre littéraire, qu'elle soit en prose ou en vers.

Au siècle de Louis XIV, l'analyse ne prime pas encore la synthèse, la critique n'a pas entamé la foi. On en est à ce point juste, à cette admirable combinaison de la synthèse et de l'analyse, si rarement rencontrée dans l'histoire de l'esprit humain. Le goût modèle les créations du génie, et cependant nulle part encore nous ne sommes arrêtés par le travail de la critique, cherchant à se rendre compte des inspirations les plus spontanées. La foi est le tempérament du siècle; on a foi aux institutions politiques; on a foi à la religion, malgré quelques hardis douteurs, qui se taisent ou qui poursuivent leur travail dans l'ombre; on a foi enfin à la littérature elle-même. De là un certain calme de l'esprit, éminemment favorable au succès des lettres. Elles expriment des passions; mais sous cette peinture on sent la tranquille indépendance de l'intelligence qui les con-

temple. L'esprit demande une base, un point d'appui, d'où il soit en état d'embrasser et de dominer librement les formes diverses de la vie. On fera quelquefois de beaux vers sous l'empire exclusif d'une passion; l'individu peut y gagner une certaine puissance; mais la littérature en général n'y gagne pas.

La littérature de ce siècle est originale. L'originalité serait-elle apparentée à l'irrégularité, comme quelques-uns se le figurent? Ne nous y trompons pas, l'originalité réelle consiste dans la vérité des choses et dans la raison, combinées avec la vivacité de l'impression et la liberté de l'esprit individuel. L'auteur le plus correct n'est pas pour cela le moins individuel. Qu'est-ce qui nous empêche de saisir, par exemple, l'originalité de Racine? Ce n'est pas seulement sa fidélité un peu trop exacte à certaines règles conventionnelles; c'est aussi la pureté de son expression, la justesse et la lucidité de sa pensée. Et cependant Racine, dans sa mesure et dans son genre, est certainement original. D'autre part, l'opinion commune accorde volontiers à Pascal, à La Fontaine, à Molière, le titre d'esprits originaux : pourquoi donc cette différence? Elle peut tenir, en partie, quant à Pascal, à ce qu'il y a d'abrupte, d'inachevé, d'insolite parfois, dans la forme de sa pensée; pour La Fontaine, à ses négligences, plus apparentes peut-être que réelles; pour Molière, à la spécialité du genre auquel il s'est arrêté. Dans ma jeunesse, je pensais, Messieurs, que le dix-huitième siècle l'emportait sur son prédécesseur en originalité. Je ne me

rends plus compte des motifs de mon opinion. Peut-être recevais-je du siècle dernier une impression plus humaine; mais elle n'était pas plus littéraire. Celle que produit le dix-neuvième siècle ne l'est pas davantage; la prétendue originalité de notre époque ne porte guère sur le fond des choses. Les nouveautés nous frappent au premier abord, cela est inévitable; mais par là, souvent, elles nous induisent en erreur sur le genre d'impression qu'elles produisent sur nous. Ainsi, dans son temps, Ronsard put paraître prodigieusement original; mais bien qu'on lui ait justement reconnu des mérites méconnus du siècle de Boileau, qui est-ce qui pense aujourd'hui à lui accorder cette distinction? Ne craignons pas de le dire, entre l'originalité de ces trois derniers siècles, celle du dix-septième est la plus franche. Ses grands hommes se la sont modestement refusée, et souvent on a l'étourderie de les prendre au mot. Mais que de figures grandes et distinctes, que de génies individuels! Pascal, Bossuet, Fénelon, La Bruyère pour la prose; Corneille, La Fontaine, Molière, Racine dans la poésie! A ne compter que ceux-là, je me demande quelle est l'époque littéraire qui a produit plus d'écrivains différents, représentant chacun, presque, une forme de l'esprit humain. Ce fait répond à ce qu'on a souvent voulu inférer du manque de liberté extérieure. Ajoutons que, selon la remarque de Voltaire, la plupart des auteurs de cette période ont cultivé des genres inconnus à l'antiquité, ou ont su donner à des genres connus une couleur

nouvelle. Dans la littérature ancienne, rien ne ressemble au *Télémaque;* La Fontaine a imprimé à la fable un caractère que, sans lui, elle n'eût jamais revêtu ; l'*Histoire des Variations* ne ressemble à rien : c'est, au point de vue de l'art, un chef-d'œuvre entièrement neuf. En fait d'originalité, Boileau même a la sienne; c'est une figure caractérisée et saillante.

Si, à cette véritable originalité, on ajoute le nombre des bons écrivains, on sera frappé de la richesse littéraire qui marque d'un cachet presque unique cette glorieuse époque. Ajoutons une remarque de plus; cette période présente très peu d'auteurs du second ordre. Dans les commencements, on peut même dire qu'il ne s'en rencontre pas; tout ce qui a de la valeur se presse vers le sommet; le Parnasse, pour me servir du langage consacré, est alors un plateau plutôt qu'une cime. Tout ce qui est resté est illustre. Il n'en sera pas de même au dix-huitième siècle. Que de degrés de Voltaire à Marmontel, de Montesquieu à Thomas! A qui viendrait l'idée de ressusciter Sarrasin ou La Serre, et qui ne nomme avec honneur La Harpe et bien d'autres?

Quant à l'élégance de la forme, c'est un genre de mérite qu'on ne conteste pas au dix-septième siècle. La langue, épurée peut-être à l'excès, ne semble pouvoir se prêter qu'à des pensées choisies, nobles, délicates. Les mœurs, cependant, retenaient un fonds de licence et de rudesse, étrangement allié à cette délicatesse; dans la première période du grand siècle, on assiste encore à la lutte entre les deux éléments.

Les racines plongent dans le seizième; on est heurté du contraste entre le raffinement et la grossièreté; on sent chez Corneille, par exemple, à côté de ses subtilités, quelque chose de rude et parfois de farouche, qui rappelle l'énergie un peu brutale du temps de la Ligue. Plus tard, le raffinement l'emporte; vers 1670, la révolution se trouve consommée, témoin le goût parfait qui signale les lettres de Madame de Sévigné. Mais une teinte de grossièreté licencieuse est encore dans les mœurs, et la comédie en porte l'empreinte. La cour s'y amusait de ce qui amusait le peuple; à cet égard, la cour était peuple. L'étiquette se déposait là; les farces de Molière faisaient rire de bon cœur Louis XIV lui-même, l'étiquette personnifiée. Nous voyons même ces sortes de pièces plus goûtées que les autres. Et dans ces lettres charmantes que je viens de nommer, où l'on ne trouve pas un seul jeu de mots, où la plaisanterie est parfaite, dont le goût exquis caractériserait à lui seul la société à laquelle appartenait l'auteur, nous rencontrons, sous le rapport des mœurs, des traits d'une inconcevable grossièreté; le fond même fait parfois rougir. Ici je ne parle pas de moralité, mais simplement de bienséance.

Le naturel dans la noblesse est un caractère qu'il ne faut pas oublier. Tout n'était pas noble, sans doute, en ce temps-là. La comédie de Molière représente le plus souvent l'état et le ton de la haute bourgeoisie, gardienne de la solidité morale, des traditions, des mœurs; témoin Madame Jourdain et la

2

famille d'Orgon. Là se trouve naturellement moins d'élégance. Mais dans les sujets nobles, rien de plus exquis, et en même temps de plus aisé, que le dix-septième siècle. Madame de Staël en fait honneur à la prééminence de l'élément aristocratique.

« Une société aristocratique, dit-elle, est singuliè-
« rement favorable à la délicatesse, à la finesse du
« style. Il faut, pour bien écrire, des habitudes au-
« tant que des réflexions, et si les idées naissent dans
« la solitude, les formes propres à ces idées, les
« images dont on se sert pour les rendre sensibles,
« appartiennent presque toujours aux souvenirs de
« l'éducation, et de la société avec laquelle on a
« vécu. Dans tous les pays, mais principalement en
« France, les mots ont chacun, pour ainsi dire, leur
« histoire particulière; telle circonstance frappante
« a pu les ennoblir, telle autre les dégrader.....
« C'est dans le cercle resserré d'un petit nombre
« d'hommes supérieurs, soit par leur éducation, soit
« par leur mérite, que les règles et le goût du style
« peuvent se conserver. Comment, au milieu d'une
« société grossière, parviendrait-on à créer en soi
« cette délicatesse d'instinct qui repousse tout ce qui
« blesse le goût, avant même d'avoir analysé les
« motifs de sa répugnance?..... L'esprit de cheva-
« lerie avait introduit dans les principes de l'hon-
« neur un genre de délicatesse qui créait nécessai-
« rement une nature de convention; c'est-à-dire qu'il
« existait un certain degré d'héroïsme, pour ainsi
« dire indispensable à la noblesse, et dont il n'é-

« tait pas permis de supposer qu'un noble pût être « privé (1). »

Du temps de Madame de Staël, cependant, le tiers n'avait plus rien à envier à la noblesse quant au langage et peut-être quant aux manières. La noblesse était descendue, la bourgeoisie s'était haussée.

Au point de vue de la moralité, la littérature du dix-septième siècle a été fort louée, et il est sûr que si, à cet égard, on la compare avec celle de nos jours, il est difficile de n'en pas regretter l'esprit. Mais ici il ne s'agit pas de comparaison. Il faut envisager cette littérature en elle-même, et malgré les vrais rapports qui existent entre la bienséance et la moralité, malgré un certain fonds mieux conservé de notions morales, il faut faire des exceptions aux éloges. Où placer La Fontaine et Hamilton dans la catégorie de la moralité ? Et celle de Molière, oserait-on prétendre qu'elle soit marquée au titre le plus élevé ? C'est tout simplement un homme du monde, honnête homme ; dans le *Misanthrope*, à vrai dire, il s'élève au-dessus de lui-même ; mais le *Misanthrope* a plus de portée que son auteur n'a pensé lui en donner. Bossuet et Fénelon furent sans doute des hommes moraux ; mais cela était dans leur vocation aussi bien que dans leur caractère individuel ; et d'ailleurs, si nous les prenons tout entiers, nous ne pourrons nous dissimuler quelques taches. L'époque où la vraie morale, la morale évangélique, régira les productions les plus exquises de l'art et du goût, est

(1) *De la Littérature*, première partie, chapitre XIX.

encore à attendre. Parfois un écrivain, Milton, Dante surtout, nous procurent un instant cette rare satisfaction. Mais c'est tout. Je ne suis pas disposé, pourtant, à trop exiger en ce genre de la littérature : elle est l'expression de la société ; une littérature absolument chrétienne n'aurait donc pas son public. Toute littérature exprime une certaine moyenne des idées morales ; au delà de ce niveau, elle pourrait obtenir des admirateurs secrets, mais rien de plus.

Ne vous y trompez pas, Messieurs ; en me servant de cette expression *la moyenne des idées morales*, je ne prétends pas calomnier la littérature. Remarquons à l'honneur de l'humanité et à la gloire de Dieu, qu'il n'est pas possible de réussir par une immoralité franche et complète. Pour faire son chemin dans cette voie, il faut, ou un certain vernis de bon naturel, ou une apparence de solidité dans les principes. Ce qui est ouvertement dépourvu de ces deux conditions ne peut se racheter qu'au moyen d'une rare perfection dans la forme. Et cela même ne suffit pas toujours ; car le gros du public en est encore à cette illusion naïve de croire qu'on écrit pour dire de bonnes choses. Cette idée a subi nombre d'attaques, elle a été entamée par plusieurs brèches, mais elle n'est pas renversée ; aussi faut-il bien du talent pour faire accepter quelque chose d'essentiellement immoral. Répétons-le, une littérature prise dans son ensemble ne saurait être ni tout à fait immorale, ni vraiment et profondément morale. Il y a, il doit y avoir des degrés. Nous ne traçons ici ni direction, ni

prohibition ; nous nous bornons à exprimer un fait.

Ce que nous avons le droit de demander à la littérature du dix-septième siècle, c'est que la moralité s'y trouve dans une proportion plus forte que l'immoralité. Accordons-lui, sous ce rapport, que la religion, quoiqu'elle ne s'y présente guère à nous dans sa pureté, est cependant plus pure qu'elle ne l'était dans le catholicisme au seizième siècle, et plus pure aussi qu'elle ne le sera au dix-huitième. L'élément chrétien se retrouve dans les écrits. Les idées morales lui ont dû un état de conservation assez complet; l'idée morale première n'est pas entamée comme elle le sera plus tard. Il faut du temps pour détruire l'idée morale; le dix-huitième siècle, qui a tant détruit, n'y est pas parvenu.

On a envisagé le dix-septième siècle comme une halte; on y a vu même une sorte d'écart (1). On aurait voulu lui faire continuer le moyen âge. Mais rien ne sert d'argumenter contre un fait; aussi ne reviendrons-nous pas sur ce que nous avons dit tout à l'heure. L'opposition fut trop marquée peut-être, mais la rupture avec le moyen âge était nécessaire. La Réformation aussi fut une rupture avec le moyen âge; elle était indispensable, et cependant, par la vertu de la loi de réaction, elle a préparé le siècle éminemment catholique de Louis XIV. Ainsi la civilisation du dix-huitième siècle fut inaugurée par le despotisme pour mûrir plus tard par la liberté. Le

(1) A. Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au dix-neuvième siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs.* 1842.

grand roi lui-même fut révolutionnaire à plusieurs égards; le tiers état lui doit beaucoup, mais sans que le monarque s'en soit douté. Il fallait rompre avec les traditions des siècles antérieurs; Louis XIV accomplit cette œuvre dans un esprit égoïste, mais enfin il l'accomplit. La littérature aussi devait être de son temps; elle agissait dans le sens de l'avenir sans en avoir conscience; elle fut, comme le siècle, une abstraction; mais cette abstraction devait finir par ramener à la vie. On s'est plaint que le dix-septième siècle ait enseveli Perrault, l'auteur des *Contes des fées;* on s'est plaint que Boileau en ait enseveli tant d'autres. Oui sans doute, Perrault possédait de l'invention et de l'originalité, et il y eut de la violence dans la réforme littéraire. Les esprits secondaires qui auraient eu quelque tentation de franchir les limites tracées, se voyaient impitoyablement éconduits. Au milieu des pompes de cette civilisation, l'étranger

> Prend son arc et fuit au désert.

Il y avait du Calvin dans Boileau; mais le fait en lui-même était fatal; il fut dicté par la force des circonstances. Qu'on accorde tout ce qu'on voudra à la puissance des grandes individualités, on ne fera jamais que tout un siècle, qu'une littérature entière, soit détournée de sa voie ou dominée exclusivement par un seul, ni même par quelques-uns. Malherbe et Boileau n'ont été ni causes ni effets, d'une manière absolue; ils ont été des hommes influents, accomplis-

sant une œuvre nécessaire, telle que l'esprit de leur époque la concevait et la demandait.

Sous d'autres points de vue, on a encore cherché querelle au dix-septième siècle; Madame de Staël aurait souhaité un exemplaire plus complet de la culture humaine; elle aurait voulu pouvoir contempler dans un moment donné toutes les perfections réunies. Son livre sur la littérature respire cette idée généreuse, ce noble besoin de mettre en rapport toutes les parties du vrai et du beau. Mais ne l'oublions pas, cette idée est impossible à réaliser. Historiquement d'abord, certains éléments sont propres à certaines époques, et ne peuvent ni se développer d'avance ni se perpétuer toujours. L'esprit humain va sans cesse passant d'un milieu dans un autre. Ensuite Madame de Staël est dans l'erreur quand elle dit que « le siècle de Louis XIV, le plus « remarquable de tous en littérature, est très inférieur sous le rapport de la philosophie au siècle « suivant (1); » jugement qu'elle se fût gardée de porter plus tard. Elle prend la philosophie en gros et par sa tendance; c'est ainsi qu'elle envisage la littérature allemande tout entière comme spiritualiste. Mais si elle eût attendu dix ans, elle eût aisément reconnu dans les nobles travaux de Descartes et de Malebranche l'esprit qu'elle aimait, et dont l'absence lui a fait abandonner la philosophie du dix-huitième siècle.

Ce qu'elle ajoute au sujet de la religion sous

(1) *De la Littérature*, première partie, chapitre XIX.

Louis XIV, comme seul asile inviolable de la liberté, est vrai cependant : « Un seul asile restait encore, la « religion, et dans cet asile, un homme, Bossuet, fit « entendre quelques vérités courageuses. Tous les « intérêts de la vie étaient soumis au monarque; « mais, au nom de la mort, on pouvait encore lui « parler d'égalité... De nos jours, si le pouvoir ab- « solu d'un seul s'établissait en France, il nous man- « querait ce recours à des idées majestueuses, à des « idées qui, planant sur l'espèce humaine entière, « consolaient des hasards du sort; et la raison phi- « losophique opposerait moins de digues à la ty- « rannie que l'indomptable croyance, l'intrépide dé- « vouement de l'enthousiasme religieux (1). »

Cette dernière supposition n'est pas vaine; mais du reste, en fait de philosophie, Madame de Staël n'y regardait pas de si près. La tournure de son esprit n'était guère scientifique. Elle déplore l'influence du despotisme; elle semble croire que la littérature, et même que la pensée, en ont beaucoup souffert. Mais elle s'exagère le dommage; la société sans doute était asservie; la pensée l'était beaucoup moins. Il fallait bien qu'en ce domaine il existât de la liberté dans les esprits, puisqu'on en usait; jamais l'idée pure ne fut l'objet d'une préoccupation plus sincère et plus vive. Il fut heureux sans doute que le pouvoir ne saisît pas le rapport de la philosophie avec tout le reste; heureux aussi que les penseurs ne pussent s'occuper de l'application de leurs principes; ils en philosophaient

(1) *De la Littérature*, première partie, chapitre XIX.

plus à l'aise. Age fortuné en philosophie, que celui où elle est envisagée sous le point de vue théorique seulement. Rien n'altère la candeur et l'élévation de l'esprit dans lequel elle est traitée. Les philosophes ne sont pas asservis par cette tyrannie des résultats qui s'impose aux penseurs des temps où règne une certaine liberté pratique. Aussi beaucoup plus d'élan, d'invention, de profondeur marquent cette époque, où le pouvoir s'étend presque sans limites sur le niveau de la vie civile. L'imagination philosophique se développe avec bien plus d'ampleur chez Pascal, Malebranche, Descartes, que chez aucun des philosophes réels ou prétendus du dix-huitième siècle.

Toutefois il est certain que jamais la littérature ne fut liée au pouvoir comme à cette époque, et il est impossible que cette condition n'ait pas rétréci la route des écrivains. Seulement on peut croire que, sur certains sujets, ils avaient peu de choses à taire, parce qu'ils avaient peu de choses à dire. Leurs opinions étant conformes, en général, à l'état de la société, il devait y avoir pour eux peu de souffrance. Ajoutons que l'impossibilité d'agir sur les affaires publiques, l'absence même à cet égard de toute préoccupation, n'a pas nui sous tous les rapports à la littérature, surtout à la littérature poétique. Elle n'en a valu que mieux; elle s'est épurée en se resserrant, en se mettant à l'abri de la poussière, et ce qui lui a manqué ne tient pas à cette circonstance. De nos jours, au contraire, c'est la qualité d'écrivain qui est

le noviciat du pouvoir (1). La littérature est bien plus pure, plus élevée, plus spiritualiste, quand elle n'a rien de commun avec la direction des affaires publiques.

Disons, de plus, que dans la prose la littérature du dix-septième siècle a été marquée au coin de l'actualité, de la réalité pratique. Le mot de *prose* signifie *action;* rien, en effet, n'était plus actuel, plus vivant alors, que les questions religieuses et ecclésiastiques. La gloire de la prose, ce fut d'avoir été à la fois actuelle et esthétique, et l'un et l'autre au plus haut degré. Il y a quelques exceptions : la prose de Fléchier, par exemple, n'est pas actuelle, mais ce qui lui manque fait ressortir ce qui distingue presque tout le reste. Le dix-huitième siècle a produit plus de prosateurs et plus de genres divers; mais où trouver une prose plus actuelle et plus belle tout ensemble que celle de Bossuet, de Fénelon, de Pascal? La plus irréprochable de toutes les proses de l'époque suivante est celle de Voltaire; et cependant, si elle n'a pas de défauts, plusieurs qualités lui manquent. Ailleurs, j'ai beau chercher, je ne puis rien découvrir qui vaille Bossuet. Il peut y avoir, il s'est rencontré, dans l'histoire littéraire de l'humanité, des époques plus favorisées encore. Démosthène, si vivant, si pressant, est peut-être, en un sens, encore plus beau. Mais le siècle de Démosthène est loin de nous, et la prose moderne ne peut accorder à l'élément du beau tout ce que les Grecs lui accordaient.

(1) Ceci a été écrit en 1844. (*Éditeurs.*)

Certainement, la prose du dix-septième siècle est esthétique autant que prose française peut l'être.

L'histoire de la littérature, telle qu'on l'entend généralement, embrasse le fond avec la forme des écrits ; elle s'occupe, soit des ouvrages spécialement adressés à l'imagination, soit de ceux dont l'imagination n'est pas le premier objet. Ecartant ce qui est trop spécial, la science, et ce qui est trop général, la philosophie, l'histoire de la littérature, je l'ai déjà dit ailleurs, s'attache à ce qui, dans les productions de l'art d'écrire, est susceptible d'entrer dans la circulation générale, ce qui compose le fonds d'idées propres à caractériser la civilisation d'une époque, ses tendances, son esprit.

Mesurons l'espace. Sans être trop rigoureux, nous pouvons établir que l'étude du siècle de Louis XIV doit embrasser l'examen des productions dont les auteurs sont morts dès le commencement du règne de Louis XV. Ainsi tout ce siècle littéraire se trouve compris entre deux tragédies : le *Cid*, donné en 1637, et l'*OEdipe*, que Voltaire fit représenter en 1718. Nous le diviserons en trois périodes.

L'une, préliminaire, qui précède la gloire du règne proprement dit de Louis XIV, et qui comprend entre autres : Descartes (la *Méthode* est comme le *Cid*, de 1637) et La Mothe-Le-Vayer (1661), héritier du scepticisme de Montaigne et de Charron. Les noms se pressent en foule. Voici Pascal, Corneille, Mézerai, Senault, dont les sermons parurent en 1658 ;

Retz, Mascaron, Lemaître, Patru, Chapelain, La Rochefoucauld, Madame de La Fayette, Molière. Nous avons déjà caractérisé cette époque, préparatoire sous quelques rapports, mais qui, en même temps, a vu éclater des génies si distingués.

La seconde période se trouve renfermée entre des limites assez difficiles à préciser. On pourrait cependant la comprendre entre 1670 et 1699. A son ouverture, le dix-septième siècle a achevé ses humanités. Il a fait davantage. Descartes, Pascal, Corneille ont ennobli et fixé la langue par l'usage qu'ils en ont fait, et élevé le niveau des esprits. La religion de la forme n'est plus une superstition; la pédanterie s'efface; la France littéraire représente assez bien un écrivain habile, chez lequel l'art, fruit à la fois d'un instinct heureux et d'un travail assidu, est redevenu instinct, et même seconde nature. Mais l'équilibre ne dure pas longtemps : chez tout artiste un moment arrive où la seconde nature l'emporte sur la première.

Si nous passons à des circonstances plus générales, nous verrons la nation se reposer de ses agitations dans un despotisme glorieux. L'homme aime la liberté sans doute, mais non pas d'un amour exclusif; il y connaît plusieurs suppléments, et la gloire est un des plus amples; on oublie assez longtemps la liberté lorsqu'on parvient à la gloire. Asservi dans sa personne, chacun se sentait membre d'une nation glorieuse et libre devant l'étranger; on jouissait, en qualité de Français, de ce qu'on ne possédait pas

comme individu. Les tumultes de la Fronde n'avaient guère été qu'une turbulence sans but; ce n'était pas la poursuite réfléchie de la liberté, c'était l'imbécillité populaire au service de l'étourderie des grands. Sous Louis XIV, nous voyons de l'ordre. Non qu'en elle-même la liberté soit contraire à l'ordre; en un sens, elle est l'ordre même, elle en est au moins l'un des éléments. Mais, à défaut de liberté, l'ordre existait dans une certaine mesure. Il y a des temps où cet avantage est si précieux qu'il vaut la peine d'être acheté très cher. Il faut des traditions; les traditions deviennent des habitudes; l'homme ne peut se passer d'habitudes. Les traditions s'affermissent et durent, surtout dans les classes intermédiaires. La noblesse se vante, en général, d'en posséder le dépôt; mais il ne lui appartient point exclusivement, et, à cette époque, il est regrettable que nous ne puissions connaître que par certains résultats généraux ce qui se passait dans les classes moyennes. Lorsque nous voyons surgir, dans les arts, dans la magistrature, des hommes nouveaux, il faut bien qu'ils sortent de cette bourgeoisie dont on parlait si peu, ou dont on ne parlait que pour se moquer. Elle avait des préjugés sans doute, mais elle avait aussi des principes, et il faut l'avouer, il y a des préjugés qui, pour un temps, peuvent tenir lieu de principes. Le désordre ne régnait que trop dans les classes élevées de la société; mais il y avait de la solidité, de la suite, des mœurs dans la classe intermédiaire. En étudiant la vie, et surtout le début de plusieurs hommes distin-

gués, on sent le prix de l'éducation mâle et à la fois éminemment littéraire de cette époque. Sous le gouvernement fort de Richelieu, toutes les études avaient fleuri; celle de l'antiquité s'était faite avec plus d'intelligence. On n'a pas assez remarqué combien la discipline des mœurs dans l'éducation forme les esprits. Peut-être la direction suivie alors n'était-elle pas assez scientifique; nous avons vu qu'on n'avait guère qu'une sorte d'esprit. Mais, pour former la jeunesse, il est douteux que cela ne vaille pas tout autant; la culture littéraire est plus humaine que la culture scientifique. Il est des époques qui doivent leur beauté aux influences littéraires et philosophiques qui y ont prédominé.

Dans tous ses éléments, ce siècle est conservateur; il prépare par la politesse des mœurs et de l'esprit la liberté des âges futurs, l'indépendance de la pensée. C'est une partie de la civilisation préludant à l'autre, le chapitre premier avant le chapitre second.

C'est ici que vont se ranger de grands noms : dans la chaire, Bossuet, Fléchier, Bourdaloue; Du Bosc et Claude, parmi les protestants; au barreau, Pellisson. Le philosophe Malebranche y mérite une place pour la beauté de son style. Ailleurs, Saint-Réal, le rhéteur de l'histoire, Madame de Sévigné, La Bruyère. En poésie, Racine, Boileau, La Fontaine, Quinault.

La troisième période s'étend à peu près de 1690 à 1718. Elle ne présente pas de caractère nouveau. C'est une continuation, mais à quelques égards affaiblie, surtout en ce sens qu'on ne voit pas s'élever

une génération littéraire pour remplacer celle qui s'en va. C'est la même séve, mais l'automne est venu, les feuilles jaunissent, les teintes sont belles, et pourtant elles prédisent le déclin. Deux beaux noms décorent cette époque, Fénelon le premier, Massillon ensuite. Ce sont les deux grands hommes de la fin du dix-septième siècle. Eux exceptés, les nouvelles figures qui viennent remplir ces grands cadres, n'ont pas la même valeur que celles qui les ont devancées. C'est ainsi que Campistron n'est qu'un reflet fort affaibli de Racine. Regnard, quoique loin de Molière, est pourtant d'un mérite bien au-dessus de celui de Campistron. Dancourt est sur un degré inférieur. Il faut nommer aussi l'historien de l'Église, l'abbé Fleury, Saurin qui n'est pas absolument classique, Vertot, et enfin J.-B. Rousseau. Fontenelle, esprit universel, et Saint-Simon, génie original, sont des figures importantes, mais ils se rattachent au dix-huitième siècle.

(Le résumé qui précède embrasse à la fois les poëtes et les prosateurs du siècle de Louis XIV. On a cru devoir le conserver, quoique ce volume, par suite du plan adopté par les éditeurs pour le classement des matériaux laissés par M. Vinet, ne renferme que les poëtes. Nous renvoyons, pour quelques-uns des prosateurs mentionnés ci-dessus, aux *Études sur Blaise Pascal*, aux *Moralistes des seizième et dix-septième siècles*, et à l'*Histoire de la littérature française au dix-huitième siècle*. — LES ÉDITEURS.)

II.

PRÉDÉCESSEURS DE CORNEILLE.

A l'ouverture du siècle de Louis XIV, nous avons envisagé la langue chez Pascal, dans son application à l'action, à la réalité, à la vie. Maintenant nous allons la voir consacrée à l'idéal, autre besoin de l'homme, témoignage de son illustre origine, besoin qui ne s'éteint jamais tout à fait, ou dont l'extinction annoncerait la mort morale d'un peuple, aussi bien que celle d'un individu. L'idéal est l'ambroisie des mortels, mais non le lotus magique qui endort l'activité de la vie. Les poëtes antérieurs à Corneille, et même ses rivaux, ont fait faire, sous ce rapport, maigre chère à leurs contemporains.

Mais quelle que soit la valeur des productions dramatiques de cette période, elles méritent cependant que nous y jetions un coup d'œil, afin de reconnaître leur caractère dominant, témoignage irrécusable de la situation des esprits.

Il est un état poétique comme un état politique de chaque nation; les idées poétiques sont étroitement

liées à l'état social; les inspirations même les plus solitaires, la poésie même la plus intime, en dérivent comme de leur source. Au fond de son isolement, le poëte entend mille échos, qui, du sein de la société, répondent à sa propre voix. Si nous appliquons ce principe à la poésie sérieuse, à la tragédie entre autres, nous verrons de quel côté le vent soufflait. Ce qui frappe dans la poésie de cette époque, ainsi qu'on peut le remarquer dans la prose en étudiant Balzac, c'est l'aspiration vers un grandiose sans mesure ni direction assurée. Il est moins facile d'être vraiment humain que d'être surhumain. Alors on prenait aisément l'énorme pour le grand. Dans le monde physique, en effet, la seule idée de l'énorme comporte celle d'une certaine grandeur; le grand et l'énorme, du moins, peuvent se rencontrer; mais dans le domaine de l'art, de l'intelligence, de la morale, il y a opposition entre la grandeur et l'énormité; la véritable grandeur ne se conçoit que dans l'ordre et l'harmonie; l'énorme est précisément ce qui en dépasse les lois. Ainsi les monuments de l'Inde, ainsi même sa littérature, offrent souvent le type de l'énorme; on en retrouve des traces dans la littérature espagnole; de nos jours, en France, on a semblé y revenir. Il est assez remarquable qu'à deux époques si diverses et si éloignées la poésie française ait failli tomber dans la même aberration. Mais tout en signalant le retour d'une tendance analogue, nous devons marquer la différence de la forme. En 1830, chez Victor Hugo, nous trouvons de l'esprit de sys-

tème; en 1630, chez George de Scudéri, nous n'en rencontrons point.

Les situations d'ailleurs ne sont pas comparables. Vers le commencement du dix-septième siècle, la mesure de la véritable grandeur manquait dans le domaine de l'application. La nation était grande, il est vrai, mais elle n'était pas libre; elle était à la fois forte et asservie, et la poésie se trouvait réduite à chercher la grandeur sans parvenir à s'en former une idée juste. Sans doute il peut y avoir des compensations à l'absence des libertés publiques; de grandes choses s'étaient faites plus tôt; plus tard surtout il devait s'en faire; mais à l'époque précise qui nous occupe, entre les souvenirs et les pressentiments, il n'était pas extraordinaire qu'on tendît vers une grandeur disproportionnée. Déjà Malherbe présente ce caractère; nous lui avons reconnu une inspiration vraie, et cependant c'est de lui que date le commencement de l'enflure et de la déclamation, mêlée toutefois, jusqu'assez avant dans le dix-septième siècle, aux restes de la rudesse de l'âge précédent. Dans ce combat entre la vieille grossièreté et la politesse naissante, l'expression devait naturellement flotter entre l'emphase, la platitude et le manque de bienséance.

A cet élément grandiose s'en joignait un autre, celui de l'autorité, si puissant sur la nation du monde la plus spirituelle. A mesure que l'autorité s'affermissait dans l'État, elle tendait par la même impulsion à se constituer dans la littérature. Ici, l'autorité

c'est *ce qui s'est fait*. Tout le monde a besoin de précédents; toute renaissance consiste à retrouver une autorité oubliée et à en faire le point de départ du mouvement nouveau. La seule autorité de la raison et de la vérité a quelque chose de trop insaisissable; on bâtirait plutôt des états sur l'idée abstraite du juste qu'un art sur l'idée abstraite du beau. L'histoire littéraire en fait foi; les génies les plus distingués acceptent tous, à l'origine, une tradition; ils font parfois des merveilles, mais plutôt que de tout devoir à eux-mêmes, ils commencent par s'appuyer sur ceux qui les ont précédés; l'idée de briser le moule où se formèrent leurs premières pensées ne saurait leur venir que plus tard. Chacun recherche d'abord une communion d'idées et de sentiments; mais ce besoin humain et légitime prend trop souvent le change. C'est en consultant la raison et la nature qu'on arriverait aux idées universelles; au lieu de cela, on consulte la foule, et l'on tombe dans l'illusion; on prend le particulier pour le général. La foule, qu'est-ce, sinon quelques-uns à un moment donné? C'est la température d'un lieu clos, prise pour celle du grand air, la petite secte pour l'Église universelle, en littérature aussi bien qu'en religion, et sur cette voie-là, l'on n'arrive qu'à la parodie de ce qu'on a cherché.

Le besoin de communion caractérise la nation française, parce qu'elle est à la fois sympathique et impatiente. Une autorité admise fait gagner du temps; la royauté incorporelle de la raison et de la

vérité en exige trop pour se faire reconnaître. Vous le sentez, Messieurs, il y a de l'impatience dans l'empressement avec lequel on se rattache à ce qui se voit. Ceci se retrouve dans la vie pratique; c'est peut-être en morale un des principes de l'influence qu'obtiennent les signes, un des motifs qui ont toujours porté plus ou moins d'hommes à se déterminer d'après ce qu'ils regardent comme des indications spéciales, au lieu de se diriger patiemment par la route la plus conforme à la conscience et au jugement.

A l'époque dont nous parlons, l'autorité, imposant silence à la nature, créa, vis-à-vis de la conscience universelle, un individualisme à proportions gigantesques. C'est dans les productions théâtrales que ce caractère se fait surtout remarquer. L'esprit de société, si éminent chez les Français, leur fait préférer les genres de littérature dont on peut jouir en commun, et leur vanité trouve son compte à s'exercer en public par le jugement des œuvres dramatiques. Ils aiment à en faire la destinée.

Le succès immense de la *Sophonisbe* de Mairet (1629) et sa longue réputation s'expliquent par la révolution qu'elle amena; elle inaugurait ou rétablissait la prétendue autorité d'Aristote. C'est, au dix-septième siècle, la première tragédie régulière. Aujourd'hui elle nous semble un prodige de grossièreté quant aux mœurs, et de déraison quant à la structure; la versification en est commune et lâche; point de caractères; point de passion vraie ni d'élévation

morale ; rien d'intellectuel dans la passion. Mais comparativement à ce qui a précédé Mairet, *Sophonisbe* est un prodige de bienséance et de raison. Hardy, l'un de ses devanciers, méritait son nom ; car il foulait aux pieds les règles mêmes observées avant lui. Son théâtre, qui se compose de sept ou huit cents pièces, n'est qu'un répertoire de bandits des deux sexes ; *Antony* et *la Tour de Nesle* pourraient peut-être en donner quelque idée. Il y a, comme le dit Pascal, dans le goût d'un certain public, « des allées et des venues. »

Le sujet de *Sophonisbe* était vraiment fait pour saisir l'imagination des poëtes ; aussi quatre auteurs l'ont-ils successivement traité. Mais dans la pièce de Mairet on ne trouve personne à qui s'intéresser, excepté le malheureux Syphax, duquel, après quelques scènes, il n'est plus question. Sa femme a commencé par le tromper en envoyant un billet à Massinisse dans le camp ennemi ; elle essaye de se justifier par un mensonge auquel personne ne croit ; Syphax est tué ; les Romains et leur allié Massinisse s'emparent de la ville ; Sophonisbe délibère si elle se tuera pour éviter l'esclavage ; ses suivantes lui conseillent d'essayer le pouvoir de ses yeux sur ce Massinisse qui lui avait plu ; elle trouve le conseil bon, elle attend Massinisse de pied ferme, elle réussit ; au bout de la scène, Massinisse lui offre sa main pour l'heure même ; les suivantes s'en réjouissent ; Sophonisbe ne se dissimule pas que la conclusion est un peu prompte ; mais les circonstances pressant, elle finit

par se rendre. Ils avaient compté sans leur hôte : Scipion arrive; il trouve que Massinisse s'est trop hâté :

Massinisse, en un jour, voit, aime et se marie.

Scipion trouve surtout mauvais que Massinisse se soit allié à la personne qui représente le parti carthaginois, et qu'il tente de soustraire une reine captive au pouvoir de Rome. Massinisse, à demi gagné, consent à peu près à renvoyer Sophonisbe; mais celle-ci, qui ne veut pas figurer au triomphe, réclame de son nouveau mari un moyen d'échapper à l'ignominie : Massinisse, qui n'a pas le choix du moyen, finit par envoyer du poison à Sophonisbe; elle le prend, elle meurt; on apporte son corps sur la scène, et Massinisse termine la pièce par une complainte où il ne loue que la beauté de sa femme, et je l'en approuve, car elle n'a que cela de bon.

Il y avait là des éléments vraiment tragiques. Cette fille d'Asdrubal, qui, fidèle à la haine héréditaire de sa maison contre Rome, aime mieux mourir que de vivre captive, et sollicite d'un époux ami des Romains le poison qui doit l'affranchir de la honte du triomphe, aurait pu fournir de belles ressources; mais il aurait fallu une exécution moins vulgaire.

A l'exception de Rotrou, dont la place véritable est après Corneille, il n'y a entre celui-ci et Mairet qu'une tourbe de poëtes illisibles depuis longtemps. Plusieurs furent passionnément applaudis, et même

après l'apparition du *Cid;* ainsi Tristan-l'Hermite et sa *Mariamne.* Cette dernière pièce est de 1637; ce n'est pas trop de dire qu'elle est vraiment détestable. Une dissertation ridicule sur les songes prend place au milieu de l'exposition; plus loin nous entendons Mariamne dire au sujet de son frère Aristobule, qu'Hérode, l'époux de Mariamne, a fait mourir :

Il était de mon poil, il avait mon visage.

Et ailleurs Hérode, parlant du serviteur de sa femme :

Il était du complot, cet animal infâme,
Qui ne saurait passer pour homme ni pour femme.

Tout cela n'empêcha pas la foule de se porter à la représentation de *Mariamne* avec une telle fureur que le portier du théâtre y fut étouffé.

Mais nous ne ferons pas l'autopsie de ces poëtes ensevelis, pour attester qu'ils sont morts de leur belle mort; sachez-m'en quelque gré, Messieurs. Plus tard se développa la tendance à appliquer l'esprit presque seul au jugement des œuvres poétiques. Mais alors, de combien de choses le public tenait quitte la poésie dramatique! Il lui demandait seulement ce qu'il demandait au roman, pour lequel, certes, il n'était pas exigeant. Les drames de cette époque ne sont que des romans dialogués; ils repaissent une certaine curiosité indolente, qui s'avance en dandinant de scène en scène. Point de nuances, aucune vraisemblance, des moyens forcés, nulle observation des mœurs, une complète ignorance de toute couleur locale, point de vérité; on parle

de l'homme comme plus tard, en plein siècle de Louis XIV, on parlera de la nature. Ni élévation, ni bienséance ; un style boursouflé, prétentieux, ou, dans le cas le plus favorable, d'un naturel plat. L'amour, qui fait l'intérêt de tous ces drames, n'a rien d'idéal, de vertueux, ni même de passionné ; c'est un précipité noir et infect d'un des sentiments susceptibles de donner à l'âme le plus d'élévation et de délicatesse.

Et ces compositions fussent-elles meilleures, encore se trouveraient-elles hors de place. Porter le roman sur la scène, c'est le défigurer ; le roman supporte mille choses que la scène ne tolère pas.

Dans un roman frivole aisément tout s'excuse,

a dit Boileau. Peut-être s'il eût pu lire *Gil Blas*, aurait-il parlé du roman avec plus de respect. Quoi qu'il en soit, on lit un roman tout mauvais qu'il se trouve ; tel est le reste d'enfance qui demeure chez l'homme, même le plus grave ; seulement on a parfois la précaution de ne le commencer que vers la fin. Si grande est, au fond, la différence entre les deux genres, que le roman, comparé à la scène, relève à peine de l'art. Les romans d'alors étaient d'ailleurs fort mal faits ; on ne se bornait pas à y créer les personnages, invention légitime, on y supposait aussi des contrées fantastiques ou allégoriques ; on avait, par exemple, une *reine de Gaindaye*. Je me représente le public assistant à ces représentations comme une troupe de grands enfants, battant des mains aux

marionnettes ou à *Barbe-Bleue*. Et pourtant ce public faisait partie d'une grande nation, intelligente par excellence. Quelle distance de là à la scène grecque et au public nourri de la gravité et de la passion des grands tragiques! Reportons-nous aux jours où Éschyle captivait les Athéniens par la représentation des *Perses !*

III.

JEAN ROTROU.

1609—1650.

Nous nous conformons à la tradition plutôt qu'à la réalité en nous occupant de Rotrou avant d'arriver à Corneille. Corneille, dit-on, appelait Rotrou son père, quoique lui-même eût commencé le premier. A quelques égards, en effet, Rotrou a pu être l'introducteur de Corneille; mais, en tout cas, il ne l'aurait introduit que dans la région moyenne du noble tempéré, tandis que ce fut Corneille lui-même qui enseigna à Rotrou la route du sublime. On pourrait d'ailleurs comparer leurs succès divers auprès de la muse tragique à ceux des rivaux dont l'aventure donna naissance à la comédie de *Mélite*. Un des amis de Corneille le conduisit chez une jeune demoiselle de laquelle il était occupé; celle-ci trouva le nouveau venu plus aimable et le préféra à l'autre. On ajoute que cet incident détermina la vocation du grand Corneille

Ce qu'il y a de certain, c'est que Rotrou, né trois ans après Corneille, et débutant au théâtre au même âge que ce dernier, c'est-à-dire trois ans après lui, ne produisit ses deux bonnes pièces, *Venceslas* et

Saint-Genest, qu'après les chefs-d'œuvre de Corneille, et que la distance qui sépare ces deux drames des autres œuvres de l'auteur, marque suffisamment la source où il a puisé. Corneille procède de lui-même, quoique son génie, allumé au contact de la littérature espagnole, ait pu s'épurer à l'exemple des bienséances nouvelles, introduites par Rotrou. Il eut peu de commerce avec les anciens. Sénèque le tragique seul était connu de lui ; encore le connaissait-il mal. Par ses seules forces Corneille a enfanté un idéal; il s'est élevé d'un coup, non-seulement à une hauteur extraordinaire, mais à une conception nouvelle de l'art. Quand un écrivain, quand un artiste a créé un idéal, on se précipite dans la trouée qu'il vient de faire, comme les bataillons suisses sur le corps de Winkelried. On n'a pas découvert soi-même, mais on vient à bout de comprendre ; on a l'air d'égaler le maître; à certains égards même on l'égale, mais il n'en demeure pas moins le maître. Ainsi M. de Chateaubriand et ses imitateurs ; ainsi dans toutes les sphères de la vie. Il en est du champ de l'humanité comme de celui de Sempach :

> L'œuvre qu'un seul commence un grand peuple l'achève.

Chacun des successeurs de Colomb a pu dire : « J'ai fait le même voyage. » C'est ce qui arriva à Rotrou après Corneille.

Rotrou commença donc à dix-neuf ans par la comédie de l'*Hypocondriaque;* puis il mit rapidement au jour le reste de son théâtre. On a de lui trente-

cinq pièces, comédies, tragédies, tragi-comédies. Tout fut bien accueilli du public. Il s'y trouve quelques imitations de l'antique : *Hercule mourant*, *Antigone*, *Iphigénie*, *Les Sosies*, imités de l'*Amphitryon* de Plaute. Le reste, sauf ses deux chefs-d'œuvre, ne se compose que de pièces romanesques ; c'est le genre des *Nouvelles* de Cervantes, mais avec moins de bonheur. Le seul intérêt de ces pièces gît dans les événements ; d'ailleurs on n'y trouve aucune vraisemblance ; il s'y rencontre un mépris complet de l'histoire ; il n'en est question que pour la défigurer ; le lieu de la scène est volontiers choisi dans des contrées lointaines, à demi barbares, où l'imagination du spectateur pouvait se donner pleine carrière ; on y voit force infantes de Hongrie ou de Dalmatie. De nos jours, les perfectionnements de la police ont fait grand tort à ce genre d'intérêt. Et pourtant, des défauts semblables n'ont pas fait mourir les pièces de Shakespeare.

Rotrou avait déjà trouvé le secret de frapper fort plutôt que juste ; il ne ménage ni l'imagination ni les nerfs du spectateur. Voyez, par exemple, le drame de *Crisante* : l'héroïne a essuyé la plus cruelle des injures ; elle va se plaindre à son mari qui la maltraite. Elle adresse ses reproches au coupable ; elle le trouve repentant : pour expier son crime, il se tue. Elle prend sa tête sanglante, l'apporte à son mari, et se tue à ses yeux.

Malgré ce manque de mesure et de naturel, il y a dans Rotrou quelque chose qui plaît. C'est un génie

facile, une veine heureuse qui s'accorde tout, une variété, une agréable abondance, l'imagination riante d'un homme de plaisir, une liberté de mouvements jusqu'alors inconnue, des couleurs peu assorties, mais brillantes et flatteuses, la flexibilité de la versification, la souplesse de la période. En un mot, Rotrou a de la grâce, et même de ce genre de grâce que comportent les écrits sérieux. On peut citer comme exemple dans *Hercule mourant* la prière d'Hercule à son père Jupiter :

Que ce globe azuré soit constant en son cours;
Qu'à jamais le soleil y divise les jours;
Que d'un ordre éternel, sa sœur brillante et pure,
Aux heures de la nuit, éclaire la nature;
Que la terre, donnée en partage aux humains,
Ne soit jamais ingrate au travail de leurs mains;
Que le fer désormais ne serve plus au monde
Qu'à couper de Cérès la chevelure blonde;
Qu'une éternelle paix règne entre les mortels;
Qu'on ne verse du sang que dessus les autels;
Que la mer soit sans flots, que jamais vent n'excite
Contre l'art des nochers le courroux d'Amphitrite;
Et que la foudre, enfin, demeure après mes faits,
Dans la main de mon père un inutile faix.

Voici de la grâce encore, mais d'un autre genre. Hercule est aux genoux d'Iole, qui fait de la tapisserie :

Qu'avec moins de travail les mains de la nature
Ont bien mis sur ton teint de plus douce peinture!
Attends qu'au naturel je figure ces lis
Dont elle a ton beau sein et ton front embellis.
Que tu serais charmée, et qu'en ce beau visage
Je prendrais le dessin d'un agréable ouvrage!
Si je gâte ces fleurs, tu les peux corriger;
Ton aiguille à mes doigts est un faix bien léger.

Laure persécutée et *Don Bernard de Cabrère*, écrits en général avec aisance, et même parfois avec charme, contiennent des expressions, des vers, des fragments dignes d'être signalés. Ainsi dans *Laure*, l'héroïne, à l'aspect plus favorable que présente un moment sa destinée, se demande :

Quel fruit puis-je espérer des caresses du sort?

Et plus loin son amant, à qui l'on vient de persuader faussement qu'il est trompé par elle, s'écrie dans sa douleur :

Qu'on a blessé mon cœur en guérissant ma vue!
Car enfin, mon erreur me plaisait inconnue;
D'aucun trouble d'esprit je n'étais agité,
Et l'erreur me servait plus que la vérité.

Ailleurs Laure cherche à engager le prince qu'elle aime à épouser la princesse de Pologne :

Ne lui préférez pas une fille inconnue,
Étrangère, sans biens, et dont l'extraction
Avec votre naissance est sans proportion.
Oui, seigneur, épousez, quelque ardeur qui vous presse,
L'intérêt de l'État bien plus qu'une maîtresse;
Le peuple est en ce point plus heureux que les rois,
Qui n'ont pas comme lui la liberté du choix,
Qu'attachés par leur rang au bien de leurs provinces,
Ils épousent en serfs et leurs sujets en princes.

Don Bernard de Cabrère est une peinture agréable et vive de la réussite d'une part, et du guignon de l'autre, s'attachant sans relâche à deux amis espagnols, sans altérer le noble et constant attachement qui les unit en dépit d'une fortune si diverse :

Je sais que le destin, qui dispense les rangs,
Tient, pour nous les donner, des chemins différents,

Par des chemins divers élève aux grandes choses,
Et les sème à son gré d'épines ou de roses.

Plus loin nous retrouvons la même idée un peu plus développée :

Quelque ressort du ciel, où nous ne voyons goutte,
Fait prendre à nos destins cette diverse route,
Fait que par des nœuds d'or le roi m'attache à lui ;
. . . .
Mais ses décrets, sans doute aussi sages que saints,
Sous un si grand malheur cachent de grands desseins.
J'en présume pour vous quelque grande aventure,
Et doute avec raison si ma route est plus sûre.

Don Lope, négligé par le roi qui ne le connaît pas, et qui s'écrie en le voyant :

Quel est cet homme, ô ciel !

Répond :

Homme ! oui, sans me flatter
C'est une qualité dont je me puis vanter.
Oui, seigneur, je suis homme, et quelquefois plus qu'homme,
Quand je crois trop l'ardeur qui pour vous me consomme,
Et quand, dans les dangers où l'on me voit courir,
Je crois être immortel et ne pouvoir périr.

Les deux ouvrages les plus intéressants, en un sens les seuls intéressants de Rotrou, sont *Saint-Genest* et *Venceslas*, donnés tous deux dix ans après le *Cid*. Sur *Saint-Genest*, ce drame inséré dans un autre, dont l'action est la représentation d'une autre tragédie, il faut lire l'analyse que M. Sainte-Beuve en a donnée dans son ***Histoire de Port-Royal*** (1). Le sujet est intéressant ; c'est la conversion du comédien Genest, qui, jouant devant l'empereur Dioclétien le

(1) *Histoire de Port-Royal*, tome I, pages 159 et suivantes.

rôle du chrétien Adrien, se trouve tellement saisi par les sentiments du personnage qu'il représente, qu'il finit comme lui par le martyre. On remarque dans cette pièce des vers partis du cœur, heureux, concis, expressifs, en beaucoup plus grand nombre que dans les autres œuvres de l'auteur. Tout y est facile; le bel esprit n'y a rien gâté.

Venceslas, représenté la même année que *Saint-Genest*, est emprunté à une pièce espagnole maintenant perdue. La scène se passe en Pologne, mais peu importe; la tragédie est en dehors de toute couleur locale. Ceci reconnu, on se demande comment il est possible qu'un auteur s'élève si fort au-dessus de lui-même, pour tant redescendre ensuite.

Il en faut convenir, tout n'est pas logique en ce monde, au moins tout n'est pas d'une logique visible. Le choix des sujets a quelque chose de mystérieux; il faut répéter ici ce que dit le poëte :

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies.

C'est bien de Rotrou qu'on peut dire : « Il fut brave « un tel jour; » car ce qu'il écrivit après *Venceslas* n'est pas meilleur que ce qui précéda *Saint-Genest;* indice assuré que Rotrou était devenu le disciple, et parfois même un peu le copiste de Corneille.

Le sujet de *Venceslas* est un des plus beaux qui aient été mis sur la scène. Le vieux Venceslas, roi de Pologne, a pour fils aîné Ladislas, prince généreux, mais passionné et fougueux. Il a tué dans la nuit et

par erreur son frère, croyant rencontrer en lui le duc de Courlande qu'il estime son rival. Il doit être puni. Pour la première fois, sauf Corneille, l'intérêt de la tragédie française repose sur une idée et non sur un enchaînement de faits. C'est une idée d'entre les plus belles, les plus nobles, que jamais poëte ait eu à développer : la paternité dans un homme public, la nature aux prises avec la loi, l'inviolabilité absolue du droit, la préférence due au salut public : Venceslas ne pardonne et ne peut pardonner qu'en s'anéantissant, c'est-à-dire en cessant d'être roi.

Quand l'extraordinaire se joint au vraisemblable, comme dans la péripétie finale de *Venceslas*, alors la jouissance du spectateur est grande. Mais s'il est naturel que tout le monde soit touché de cette idée, comment ne l'est-on pas d'une idée toute pareille transportée dans la sphère des relations de l'homme avec Dieu ? Dieu aussi, le roi des rois, pardonne en abdiquant. Nous admirons dans *Venceslas* cette condition de l'absolue inviolabilité de la justice : pourquoi ne l'admirons-nous point hors de là ?

Outre la beauté du sujet, il faut apprécier celle du caractère propre que Rotrou a donné à Venceslas. Après avoir conçu cette grande idée du cœur du père en lutte avec le devoir du roi, l'auteur pouvait fléchir à l'exécution et rester au-dessous de lui-même dans la mise en œuvre. Mais ici l'exécution est égale à l'idée. Au premier coup d'œil il semble que la pièce devrait être intitulée *Ladislas;* mais, au fond, c'est bien le père qui en est le héros; il y a en lui

une noblesse, une gravité, une onction, qui ne se retrouvent au même degré dans aucun rôle. Alvarez, dans *Alzire*, est celui qui s'en rapproche le plus; mais la touche de Rotrou est bien autrement ferme que celle de Voltaire; Venceslas est le type accompli du père, et l'on s'étonne que M. de Chateaubriand l'ait oublié dans son *Génie du Christianisme*. Les autres caractères sont nobles et vrais, assez profondément fouillés, bien dessinés, bien soutenus. Ladislas est redoutable; il n'est pas vil. Tout cela est vif et grand, sans être exagéré; ces caractères, d'ailleurs, ne sont pas romanesques, autre beauté. Un défaut léger, toutefois, ne saurait être passé sous silence. Cassandre, objet de la passion de Ladislas, et qui allait épouser le frère que celui-ci a tué, remarquable par la force de son caractère, après avoir, comme Chimène, demandé au roi le châtiment du coupable, se joint au reste de la famille pour implorer sa grâce, et ensuite ne repousse pas assez vivement la perspective de l'épouser lui-même un jour.

La contexture de la pièce est savante et admirable; Racine n'est pas plus parfait sous ce rapport. L'action a des moments divers; à plusieurs reprises, elle paraît prête à se dénouer; mais le fil se renoue de lui-même par des incidents toujours vraisemblables, parce qu'ils découlent du caractère même des personnages. Ladislas, par exemple, irrité et lassé des refus de Cassandre, pense avoir renoncé à elle et tente de l'abandonner au duc de Courlande, qu'il en croit épris. Mais au moment où le duc, attaché à la

princesse, sœur de Ladislas, et pressé d'accepter le prix de ses services, va enfin, pour la seconde fois, prononcer le nom de celle qu'il aime, la passion de Ladislas se rallume :

Duc, encore une fois, je vous ferme la bouche,
Et ne vous puis souffrir votre présomption.

VENCESLAS.

Insolent!

LADISLAS.

J'ai sans fruit vaincu ma passion :
Pour souffrir son orgueil, seigneur, et vous complaire,
J'ai fait tous les efforts que la raison peut faire;
Mais en vain mon respect tâche à me contenir,
Ma raison de mes sens ne peut rien obtenir.
Je suis ma passion, suivez votre colère;
Pour un fils sans respect perdez l'amour d'un père;
Tranchez le cours du temps à mes jours destiné,
Et reprenez le sang que vous m'avez donné;
Ou si votre justice épargne encor ma tête,
De ce présomptueux rejetez la requête,
Et de son insolence humiliez l'excès,
Ou sa mort à l'instant en suivra le succès (1).

L'assassinat nocturne est de même fort vraisemblable, ainsi que le coup de théâtre qui montre le duc aux yeux de Ladislas, au moment où celui-ci vient de s'en avouer le meurtrier. Le style est vrai, noble, réglé par la bienséance, nerveux, plein de verve. Marmontel a cherché à rajeunir un peu le texte, et en général, il y a réussi.

Quelques fragments surtout sont d'une rare beauté.

(1) Acte III, scène V.

Dès la première scène nous voyons Venceslas faire le tableau des devoirs d'un roi :

Un roi vous semble heureux, et sa condition
Est douce au sentiment de votre ambition ;
Il dispose à son gré des fortunes humaines.
Mais, comme les douceurs, en savez-vous les peines?
A quelque heureuse fin que tendent ses projets,
Jamais il ne fait bien au gré de ses sujets :
Il passe pour cruel s'il garde la justice ;
S'il est doux, pour timide et partisan du vice ;
S'il se porte à la guerre, il fait des malheureux ;
S'il entretient la paix, il n'est pas généreux ;
S'il pardonne, il est mou ; s'il se venge, barbare ;
S'il donne, il est prodigue ; et s'il épargne, avare ;
Ses desseins les plus purs et les plus innocents
Toujours en quelque esprit jettent un mauvais sens,
Et jamais sa vertu, tant soit-elle connue,
En l'estime des siens ne passe toute nue.
Si donc, pour mériter de régir des États,
La plus pure vertu même ne suffit pas,
Par quel heur voulez-vous que le règne succède
A des esprits oisifs que le vice possède,
Hors de leurs voluptés incapables d'agir,
Et qui, serfs de leurs sens, ne se sauraient régir (1)?

Plus loin, le poëte nous montre le sommeil fuyant les yeux d'un roi :

..... J'ai mes raisons qui bornent mon sommeil.
Je me vois, Ladislas, au déclin de ma vie ;
Et sachant que la mort l'aura bientôt ravie,
Je dérobe au sommeil, image de la mort,
Ce que je puis du temps qu'elle laisse à mon sort.
Près du terme fatal prescrit par la nature,
Et qui me fait du pied toucher ma sépulture,
De ces derniers instants dont il presse le cours,
Ce que j'ôte à mes nuits je l'ajoute à mes jours.
Sur mon couchant, enfin, ma débile paupière
Me ménage avec soin ce reste de lumière (2).

(1) Acte I, scène I. (2) Acte IV, scène III.

Voici la scène où le père vient annoncer au fils son arrêt :

LADISLAS.

Venez-vous conserver ou venger votre race?
M'annoncez-vous, mon père, ou ma mort ou ma grâce?

VENCESLAS.

Embrassez-moi, mon fils.

LADISLAS.

Seigneur, quelle bonté!
Quel effet de tendresse et quelle nouveauté!
Voulez-vous ou marquer ou remettre mes peines?
Et vos bras me sont-ils des faveurs ou des chaînes?

VENCESLAS.

Avecque le dernier de leurs embrassements,
Recevez de mon cœur les derniers sentiments.
Savez-vous de quel sang vous avez pris naissance?

LADISLAS.

Je l'ai mal témoigné, mais j'en ai connaissance.

VENCESLAS.

Sentez-vous de ce sang les nobles mouvements?

LADISLAS.

Si je ne les produis, j'en ai les sentiments.

VENCESLAS.

Enfin, d'un grand effort vous trouvez-vous capable?

LADISLAS.

Oui, puisque je résiste à l'ennui qui m'accable,
Et qu'un effort mortel ne peut aller plus loin.

VENCESLAS.

Armez-vous de vertu, vous en avez besoin.

LADISLAS.

S'il est temps de partir, mon âme est toute prête.

VENCESLAS.

L'échafaud l'est aussi, portez-y votre tête.
Plus condamné que vous, mon cœur vous y suivra;
Je mourrai plus que vous du coup qui vous tuera.....
Allez vous préparer à cet illustre effort;
Et pour les intérêts d'une mortelle flamme,
Abandonnant le corps, n'abandonnez pas l'âme.
Tout obscure qu'elle est, la nuit a beaucoup d'yeux,
Et n'a pas pu cacher votre forfait aux cieux.
(Il l'embrasse.)
Adieu : sur l'échafaud portez le cœur d'un prince.
Et faites-y douter à toute la province
Si, né pour commander et destiné si haut,
Vous mourez sur un trône ou sur un échafaud (1).

Enfin, la dernière scène :

VENCESLAS.

Levez-vous : une couronne, prince,
Sous qui j'ai quarante ans régi cette province,
Qui passera sans tache en un règne futur,
Et dont tous les brillants ont un éclat si pur,
En qui la voix des grands et le commun suffrage
M'ont d'un nombre d'aïeux conservé l'héritage,
Est l'unique moyen que j'ai pu concevoir
Pour en votre faveur désarmer mon pouvoir.
Je ne vous puis sauver tant qu'elle sera mienne:
Il faut que votre tête ou tombe ou la soutienne;
Il vous en faut pourvoir s'il vous faut pardonner,
Et punir votre crime ou bien le couronner.
L'État vous la souhaite, et le peuple m'enseigne,
Voulant que vous viviez, qu'il est las que je règne.
La justice est aux rois la reine des vertus,
Et me vouloir injuste est ne me vouloir plus.....
Soyez roi, Ladislas, et moi je serai père.
Roi, je n'ai pu des lois souffrir les ennemis;
Père, je ne pourrai faire périr mon fils.....

(1) Acte V, scène IV.

Sans peine je descends de ce degré suprême :
J'aime mieux conserver un fils qu'un diadème.

Si Rotrou n'avait pas fait *Venceslas*, il serait oublié. S'il avait fait plusieurs ouvrages tels que *Venceslas*, à quel rang faudrait-il le mettre? quelle place serait trop haute pour lui?

Ajoutons que Rotrou est mort jeune. Il n'avait pas encore quarante et un ans lorsqu'une maladie épidémique éclata à Dreux, où il remplissait les fonctions de lieutenant particulier au bailliage de cette ville, et y exerça d'affreux ravages. Les habitants les plus aisés se hâtaient de s'éloigner; on pressait Rotrou d'en faire autant. Il répond que sa vie est à ses concitoyens, que le devoir de sa charge l'oblige à leur en faire le sacrifice, et il succombe bientôt en effet, après avoir employé toutes ses forces au soulagement des malades. Ce dernier trait couronne dignement la carrière de l'auteur de *Venceslas*. Millevoie a composé sur cette action le poëme intitulé *La mort de Rotrou*.

IV.

PIERRE CORNEILLE.

1606 — 1684.

I. — Premières pièces de Corneille.

Abordons enfin le vrai fondateur de la tragédie française, telle du moins qu'on l'a conçue longtemps. Corneille, en effet, a bien été l'initiateur d'un genre qui a duré plus d'un siècle et demi. Ses successeurs, Racine et Voltaire entre autres, ont travaillé d'après les mêmes lois et reproduit le même type; et malgré des différences faciles à signaler, il existe entre ces genres divers une ressemblance bien plus essentielle : ce sont les espèces d'une même famille.

Je vous dois, Messieurs, quelques mots sur le caractère de Corneille. Les vies des auteurs illustres prêtent à la légende et au mythe, car un penchant de notre cœur nous porte à identifier l'homme avec l'écrivain; tous les grands hommes ont une tradition plus ou moins glorieuse. Parce que Corneille a su concevoir les grandes individualités de Polyeucte, de don Diègue, du vieil Horace, on aime à le supposer reproduisant dans sa vie les sentiments de ses héros. C'est une brillante auréole dont il nous coûte d'obs-

curcir les rayons. Le mot si vrai de La Bruyère : « Quelle mésintelligence entre l'esprit et le cœur ! » devrait nous aider à mieux distinguer entre l'âme et l'intelligence. L'esprit et le caractère se poursuivent toujours sans jamais s'atteindre; peu de gens ont l'esprit de leur caractère; moins encore, le caractère de leur esprit. Corneille était respectable dans sa vie privée; elle fut pure et intéressante, et à cet égard les charmants vers de Ducis (1) ne font que lui rendre justice. Mais Ducis, tout pénétré de l'héroïsme des pièces de Corneille, n'a pas peu contribué à entretenir l'illusion. Si quelques hommes perdent à rentrer dans la vie de famille, un plus grand nombre perdent à en sortir. Corneille était de ces derniers; ses excursions dans la vie publique lui ont nui, non pas sans doute sous le point de vue de la probité, mais sous celui de la dignité du caractère. Ses rapports avec Richelieu fournissent à cet égard de tristes révélations. Après avoir été persécuté par le cardinal, nous le voyons complaisant et flatteur dans la préface des *Horaces*, et l'on sait qu'il était l'un des cinq auteurs qui travaillaient aux pièces du grand ministre et en recevaient une pension. Le sonnet qu'il fit après la mort de Louis XIII ne va guère avec tout cela.

Sous ce marbre repose un monarque sans vice,
Dont la seule bonté déplut aux bons François ;
Ses erreurs, ses écarts, viennent d'un mauvais choix
Dont il fut trop longtemps injustement complice.

(1) *Les bonnes femmes, ou Le Ménage des deux Corneille.* (*Œuvres de* J.-F. Ducis. Paris. 1826. Tome III. pages 231-239.)

L'ambition, l'orgueil, la haine, l'avarice,
Armés de son pouvoir, nous donnèrent des lois;
Et bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
Son règne fut toujours celui de l'injustice.

Fier vainqueur au dehors, vil esclave en sa cour,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour,
Que jusque dans sa tombe il le force à le suivre :

Et par cet ascendant, ses projets confondus,
Après trente-trois ans sur le trône perdus,
Commençant à régner, il a cessé de vivre.

« Le sonnet a des beautés, ajoute Voltaire après « l'avoir cité. Mais avouons que ce n'était pas à un « pensionnaire du cardinal à le faire, et qu'il ne fal- « lait ni lui prodiguer tant de louanges pendant sa « vie, ni l'outrager après sa mort (1). »

On a fort parlé de la simplicité, de la naïveté de Corneille. Elle était réelle, nous aimons à lui rendre cette justice, et si son amour-propre était aussi passablement naïf, ce n'est pas un crime, et ce n'est pas même une raison pour lui en attribuer plus qu'à un autre. Les poëtes en ont beaucoup, dit-on, et l'on ne sait que trop qu'il n'est pas besoin d'être poëte pour en être abondamment pourvu. Corneille était sur la défensive lorsqu'il disait :

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée,
Et pense toutefois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traitant d'égal (2).

Quels étaient ses rivaux alors? Scudéri et Tristan-l'Hermite. Certes, on peut bien absoudre Corneille d'avoir traité de haut de tels compétiteurs.

(1) VOLTAIRE, *Commentaire sur les Œuvres de Corneille.*
(2) *Excuse à Ariste.*

En définitive, n'oublions pas la distinction entre l'auteur et l'homme, et souvenons-nous que le talent consiste précisément à exprimer avec bonheur des idées belles et vraies, qu'elles aient ou non passé dans la pratique de la vie. Reconnaissons toutefois qu'il y a toujours un degré de noblesse dans l'être capable de les concevoir.

Mais quittons l'homme et tenons-nous-en à l'écrivain. Corneille débuta à dix-neuf ans par la comédie de *Mélite*. C'était en 1625, trois ans avant l'*Hypocondriaque* de Rotrou; *Sophonisbe* n'existait pas. Alexandre Hardy vivait et écrivait encore; on a de lui des pièces postérieures à *Mélite* et tout aussi barbares que les autres : *Mélite* ruina son crédit. Ainsi, entre Hardy et le grand Corneille, entre la barbarie et l'âge d'or, rien ni personne. Il est vrai qu'en elle-même *Mélite* vaut peu de chose; cependant le délire d'Éraste a de beaux traits et fait déjà pressentir le vers cornélien :

Mais d'où vient que tout mon corps chancelle?
Quel murmure confus, et qu'entends-je hurler?
Que de pointes de feux se perdent parmi l'air!
Les dieux à mes forfaits ont déclaré la guerre,
Leur foudre décoché vient de fendre la terre,
Et pour leur obéir, son sein me recevant
M'engloutit, et me plonge aux enfers tout vivant.....
Fleuve, dont le saint nom est redoutable aux dieux,
Et dont les neuf replis ceignent ces tristes lieux,
N'entre point en courroux contre mon insolence,
Si j'ose avec mes cris violer ton silence (1).

La première gloire de Corneille est d'avoir écrit pour les honnêtes gens, d'avoir créé une forme. Et si

(1) *Mélite*, acte IV, scène VI.

cette gloire lui a été commune avec Rotrou, la part de Corneille a été celle du lion, puisque la création d'un idéal nouveau n'appartient qu'à lui seul. Il faut en convenir, le théâtre, avant lui, était en arrière des mœurs. Mais c'était déjà beaucoup que de les suivre. On a supposé un prétendu rapport entre l'honnêteté et la grossièreté des mœurs. Cela n'est pas, quoique la corruption puisse s'allier à la politesse. Mais la licence des discours et des sujets annonce la licence des mœurs. Dans certaines civilisations c'est peut-être une nécessité de commencer par épurer et polir le langage avant de l'appliquer à des usages intéressants. Le contraire semblerait plus naturel; le contraire arrive en effet quelquefois; l'élévation des sujets réagit alors sur le langage. Ici, néanmoins, ce fut la langue qui se forma avant les écrivains. Une forme, une simple forme, cela peut, au premier coup d'œil, sembler vide et frivole, et cependant c'est une œuvre immense. Dans le langage existe la pensée; un beau style, remarque Buffon, renferme à lui seul plus de richesse intellectuelle que beaucoup d'ouvrages sérieux. C'est de la pensée à l'état abstrait, mais enfin c'est de la pensée. Trouver un style vrai, il semble que ce ne soit rien. Voici des siècles que nous le cherchons : sommes-nous bien sûrs de l'avoir trouvé, de l'avoir adopté du moins? Quelles difficultés pour atteindre aux mérites les plus élémentaires! que d'efforts pour arriver au naturel sans platitude, à la vérité sans trivialité. Éviter le ridicule en ce genre, c'est parfois atteindre le dernier but; le ridicule n'est

pas une chose qui se sente à volonté. Un écrivain, un artiste doit quelquefois appréhender le sort des martyrs livrés aux bêtes. Soyons justes toutefois, Messieurs : les ouvrages vivent par la forme ; cela est vrai, surtout des arts du dessin ; mais il n'en faut rien conclure sur la valeur comparative de la forme et de la pensée. Téniers vivra ; mais Téniers n'est pas Michel-Ange.

Ce dernier nom nous ramène à Corneille. Pour la forme et pour la pensée, Corneille a été créateur. Nous n'en sommes encore qu'à la première de ces gloires. Fontenelle le dit avec justesse dans la vie de son oncle Corneille : « Tel ouvrage qui est fort mé-« diocre n'a pu partir que d'un génie sublime ; et tel « autre ouvrage qui est assez beau, a pu partir d'un « génie assez médiocre. *Mélite*, ajoute-t-il, est divine, « si vous la lisez après les pièces de Hardy. » Tout cela est vrai. Corneille trouva la forme avant de trouver l'idéal, et des deux phases de sa vie dramatique, des deux révolutions accomplies par lui, la première n'éclate ou ne reluit qu'à la réflexion.

Les premières pièces de Corneille sont en général des comédies, où l'on rencontre peu d'étincelles de comique, point de caractères, point de passion, mais des idées assez dramatiques, des situations qui, bon gré, mal gré, nous intéressent. Du reste, le plus bas étage de l'intérêt c'est celui des situations ; et si les sentiments des personnages ne sont pas en rapport avec les circonstances où l'auteur les place, ces incidents ne sont plus qu'une suite de combinaisons dont

les variétés rappellent le jeu du kaléidoscope. Corneille n'est pas irréprochable quant à la convenance morale des situations qu'il invente, mais elles sont souvent bien inventées; il noue fortement ses intrigues et les dénoue avec esprit, quoique fréquemment par quelque accident invraisemblable. Cette forte contexture du drame est encore un mérite partagé par Rotrou, et goûté du public français, accoutumé, lorsqu'il trouve de l'esprit, à faire bon marché du reste. N'exagérons pas ce mérite; l'esprit est quelque chose, mais l'esprit seul est peu de chose. Je ne dis pas que, pour certaines âmes contemplatives, le spectacle des péripéties de la vie humaine ne soit pas d'un aspect saisissant; je reviendrai bientôt là-dessus; mais il est de fait qu'au théâtre et dans la littérature entière, les Français cherchent dans l'habileté de la contexture et dans la disposition des événements, les rapports logiques et la satisfaction de l'esprit. Ce mérite efface ou remplace à leurs yeux tous les autres, témoin ce vieux ***Roman de la Rose*** qui, dans ses vingt mille vers, ne présente rien ni pour l'âme ni pour l'imagination, et que nous avons vu subsister si longtemps comme les archives, disons plus, comme la Bible de la littérature. Après avoir pesé tout à la balance de l'esprit, on commence toutefois à en revenir; il n'en faut pas conclure qu'on ait moins d'esprit; c'est en avoir plus, ou l'avoir meilleur, que de comprendre que l'esprit n'est pas tout.

Si l'ordonnance savante distingue les premières pièces de Corneille, on n'en saurait dire autant des

règles d'Aristote. Elles étaient tombées en désuétude, et quoique Corneille ait eu plus tard la complaisance de les observer, il en parle alors assez cavalièrement. Il est curieux d'entendre ce qu'il en dit dans la préface de *la Suivante*. Après avoir vanté la régularité de sa pièce, voici ce qu'il ajoute :

« Ce n'est pas que je me sois assujetti depuis aux « mêmes rigueurs. J'aime à suivre les règles; mais « loin de me rendre leur esclave, je les élargis et « resserre selon le besoin qu'en a mon sujet, et je « romps même sans scrupule celle qui regarde la « durée de l'action, quand sa sévérité me semble ab- « solument incompatible avec les beautés des évé- « nements que je décris. Savoir les règles, et en- « tendre le secret de les apprivoiser adroitement « avec notre théâtre, ce sont deux sciences bien dif- « férentes; et peut-être que pour faire maintenant « réussir une pièce, ce n'est pas assez d'avoir étudié « dans les livres d'Aristote et d'Horace. J'espère un « jour traiter ces matières plus à fond, et montrer « de quelle espèce est la vraisemblance qu'ont suivie « ces grands maîtres des autres siècles. »

En revanche, Corneille s'assujettit parfois à des règles bien frivoles. On peut le remarquer dans *Mélite*, et encore plus dans *Clitandre*, tragédie, ou plutôt boucherie, où se versent des flots de sang, et qui n'est qu'un double ou triple galimatias plat et insipide, orné par-ci par-là de quelques traits de bel esprit. Du reste, Corneille a reconnu lui-même les vices de cette composition, et dans l'*Examen impar-*

tial qu'il a joint plus tard à ses œuvres, il déclare qu'il n'a fait *Clitandre* que pour complaire au goût du public, qui reprochait à *Mélite* le manque d'événements. Lope de Vega s'est honoré par un aveu pareil.

Toutes les pièces de cette époque se valent, c'est-à-dire que, prises en elles-mêmes, elles ne valent à peu près rien. Telles sont *la Veuve*, *la Galerie du Palais*, *la Suivante*, *la Place Royale*, *l'Illusion*. Toutes portent les marques du goût barbare et de l'affectation fantastique et efféminée qui régnaient alors. On ne peut s'empêcher d'être surpris que le vigoureux génie de Corneille ait subi ces empreintes.

Il faut distinguer *Médée* (1635), qui vint rompre la monotone tradition de ces comédies ou tragi-comédies. Voltaire blâme les tragédies tirées de la fable; l'intervention des dieux, la magie lui déplaisent; il a porté sur *Médée* un jugement sévère, mais qui, à mon gré, ne l'est pas trop.

Ce qui a fait la fortune de cette tragédie, ce sont les premières étincelles du génie de Corneille, quelques traits d'éloquence et quelques beaux vers. Dès le premier acte il faut remarquer le monologue de Médée, malgré le ton déclamatoire qui s'y mêle :

Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux garants de la foi que Jason m'a donnée,
Vous qu'il prit à témoin d'une immortelle ardeur,
Quand par un faux serment il vainquit ma pudeur,
Voyez de quel mépris vous traite son parjure,
Et m'aidez à venger cette commune injure.....
Et vous, troupe savante en noires barbaries,
Filles de l'Achéron, pestes, larves, furies,

Fières sœurs, si jamais notre commerce étroit
Sur vous et vos serpents me donna quelque droit,
Sortez de vos cachots avec les mêmes flammes
Et les mêmes tourments dont vous gênez les âmes;
Laissez-les quelque temps reposer dans leurs fers;
Pour mieux agir pour moi faites trêve aux enfers;
Apportez-moi du fond des antres de Mégère,
La mort de ma rivale et celle de son père;
Et si vous ne voulez mal servir mon courroux,
Quelque chose de pis pour mon perfide époux.
Qu'il coure vagabond de province en province;
Qu'il fasse lâchement la cour à chaque prince;
Banni de tous côtés, sans bien et sans appui,
Accablé de frayeur, de misère et d'ennui,
Qu'à ses plus grands malheurs aucun ne compatisse;
Qu'il ait regret à moi pour son dernier supplice;
Et que mon souvenir, jusque dans le tombeau,
Attache à son esprit un éternel bourreau.
Jason me répudie! et qui l'aurait pu croire?
S'il a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire?
Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits (1)?

Plus loin, dans la scène III de l'acte III, on peut signaler l'explosion de Médée, quand elle rappelle à Jason les prodiges et les crimes accomplis pour lui, et surtout cette réponse au mot insultant de son époux :

JASON.

Toi qu'un amour furtif souilla de tant de crimes,
M'oses-tu reprocher des ardeurs légitimes?

MÉDÉE.

Oui, je te les reproche, et de plus.....

JASON.

Quels forfaits?

MÉDÉE.

La trahison, le meurtre et tous ceux que j'ai faits!

(1) *Médée*, acte I, scène IV.

Enfin, on ne peut passer sous silence le mot si connu :

Dans un si grand revers que vous reste-t-il ?

MÉDÉE.

Moi !

En effet, le mot est resté, mais il n'a cependant pas toute la beauté qu'on veut bien lui prêter ; la pensée du pouvoir surnaturel de la magicienne gâte une parole qui n'aurait tout son prix qu'en s'appuyant sur la seule force du caractère.

A tout prendre, ce que sera Corneille en bien se laisse entrevoir dans *Médée ;* ce qu'il sera en mal s'y déclare déjà hautement. La manière dont ses contemporains et lui représentent alors l'homme, fait penser à un arsenal rempli d'armures. Casques, cuirasses, jambards, tout est debout et simule la vie. Restait à mettre sur la scène des créatures humaines, des êtres vivants. C'est ce que nous allons voir tout à l'heure. Ce n'est qu'avec le *Cid* que Corneille devient vraiment Corneille.

II. — Le Cid. (1636.)

Le *Cid* parut la même année que *l'Illusion*. Corneille avait alors trente ans. Emprunté à l'espagnol, le *Cid* doit beaucoup à D. Guillem de Castro dont parle Corneille, et aussi à Diamante duquel il ne parle pas. Une circonstance accidentelle détermina le choix de ces modèles. Ce fut un vieux courtisan, ami de l'auteur, qui lui conseilla de fouiller la veine

abondante de la littérature espagnole. En s'approchant d'un théâtre essentiellement romantique, Corneille devint romantique aussi, et introduisit sur la scène française le moyen âge et la chevalerie. Il avait commencé par mépriser les trois unités et, nous l'avons dit, les règles d'Aristote; il les néglige dans le *Cid;* il n'y tient pas même compte d'un soin que Voltaire met très haut, celui de la liaison des scènes. Mais ce qui vaut mieux que l'observation ou la négligence des règles, c'est l'heureuse fusion de la grandeur et du naturel. Rigoureusement sans doute on ne saurait dire que tout soit absolument naturel dans le *Cid*, mais le naturel l'emporte de beaucoup; le fond des sentiments est toujours naturel; quelques expressions seulement s'en écartent. L'innovation était complète; l'essai de rénovation du théâtre antique par Jodelle n'était rien en comparaison. Surtout, nous l'avons vu, dans les ouvrages précédents le drame, tout extérieur, ne roulait que sur des situations. Ici nous avons, pour la première fois en France, le drame intérieur, passant des événements à l'âme des personnages; ici commence pour nous la tragédie moderne. Ce sujet, Messieurs, mérite de nous arrêter un moment.

En tout temps, l'homme a cherché une idée sous les fictions dont il aime à repaître sa pensée. Il se plaît au spectacle des grandes vicissitudes de la fortune. Une force irrésistible attire ses regards vers le fond de ce précipice où tant de destinées humai-

nes se sont successivement englouties, où la science pourrait aussi s'abîmer. Il aime surtout à contempler les infortunes de l'homme lorsque l'homme lui-même en est l'instrument, lorsqu'il succombe sous les passions d'autrui ou sous les siennes propres. Telle est l'origine de la tragédie; telle est son essence dans tous les temps. Il y a eu des époques où l'homme, accablé du spectacle d'immenses catastrophes ou de forfaits atroces, et abandonné à ses propres ténèbres, a cherché dans l'action ennemie d'une force aveugle, furieuse et inexorable la cause première et dernière de tous les malheurs de son espèce, ainsi que de tous ses crimes; et la tragédie de ces temps n'a été que l'expression de cette terrible idée. La fatalité planant sur la vie des nations et des individus, la fatalité opprimant, étouffant la liberté, telle est l'idée dominante de plusieurs des chefs-d'œuvre de la tragédie grecque. Aussi le tragique des événements, le tragique des situations constitue-t-il le véritable intérêt de ces drames. Lutte entre l'homme et le destin, lutte entre l'homme et l'homme, c'est toujours une lutte, et la tragédie est toujours un combat entre deux forces rivales. Mais ce n'est pas cette idée seule, représentée sous des formes grossières, qui fait l'attrait de la tragédie ancienne. Pour accroître cet intérêt et pour l'ennoblir, le génie antique présentait au destin de dignes offrandes; il savait parer la victime; il ornait de vertus, ou du moins il entourait de relations touchantes les personnages qu'il voulait livrer à la

haine du destin, et le sublime ou le pathétique naissait de ce conflit entre la barbarie du sort et la qualité de la victime. Il suffit de citer *OEdipe*, ce grand sujet, tant de fois traité, qui tire de cette idée toute sa force et toute sa beauté. Je ne veux pas dire que les anciens ne soient pas, de notre part, dignes d'intérêt, ou même d'imitation. Mais ils ne sont guère allés au delà de cette source de tragique.

Comment, en effet, auraient-ils beaucoup puisé dans un monde d'idées qu'ils connaissaient si peu? Le monde des idées morales a été renouvelé par le christianisme. Ceci n'est pas susceptible peut-être d'une démonstration bien rigoureuse, ni d'une exposition détaillée. Mais il est peu de gens qui ne soient prêts à convenir qu'une religion qui a exercé sur le monde une puissance si étendue et si profonde, qu'une religion qui a proclamé, comme un fait, toute une série de nouveaux rapports entre Dieu et les hommes, a dû laisser dans la société, aux époques mêmes de la plus grande indifférence religieuse, des traces visibles et ineffaçables. Dans un sens général, trop vague, hélas, et trop superficiel, nous sommes tous chrétiens. Nous portons tous quelque empreinte du sceau divin qui fut posé sur notre pensée et qui s'est retiré. Ainsi l'idée de la *fatalité*, sans disparaître entièrement, toujours trop prompte à reparaître, partage au moins le terrain avec l'idée de la *providence*. L'Être invisible, le Tout-Puissant, le Destin, est devenu pour nous *le bon Dieu*. Plusieurs ne savent pas pourquoi ils l'appellent ainsi; ils ont oublié la vraie

raison d'une dénomination qui leur paraît fort naturelle, et dont pourtant les anciens ne s'étaient jamais avisés. On croit confusément, du moins on avoue que les dispensations de Dieu ne sont pas des caprices, qu'elles ont toutes un but bienfaisant, et que ce qu'on appelait jadis les *chances de la fortune*, ne sont que les moyens variés et puissants d'un vaste plan d'éducation pour le ciel. On entend sans s'étonner, et même avec une sorte de sympathie, ce beau passage de Ducis où tout est chrétien, à la réserve d'une seule pensée :

N'accusons point des dieux la justice suprême;
Quels que soient nos destins, elle est toujours la même.
Leurs secrètes faveurs, tes généreux bienfaits,
Ont surpassé souvent tous les maux qu'ils m'ont faits.
Vous me voyez gémir sous la main qui m'immole;
Mais vous n'entendez pas la voix qui me console.
Qui sait, lorsque le sort nous frappe de ses coups,
Si le plus grand malheur n'est pas un bien pour nous?
Hélas! de l'avenir vains juges que nous sommes,
Ignorer et souffrir, voilà le sort des hommes.
Nous errons avec crainte et dans l'obscurité,
Sous l'astre impérieux de la fatalité.
Tout trahit nos projets, tout sert à les confondre;
De nos seules vertus nous pouvons nous répondre.
Grands dieux! oui, je commence à lire en vos desseins;
Tout entiers devant moi vous offrez mes destins :
Vous m'avez entouré de douleurs et de crimes,
Pour mieux voir *votre OEdipe* au fond de tant d'abîmes,
Pour mieux le contempler luttant, privé d'appui,
A qui l'emporterait de son sort ou de lui (1).

A ces idées s'en rattachent d'autres, qu'on peut résumer sous le terme général de spiritualité ou de

(1) *Œdipe chez Admète*, acte III, scène II. (*Œuvres de* J.-F. Ducis. Paris, 1826. Tome I, page 271.)

spiritualisme. Les événements du monde extérieur cèdent le pas à ceux du monde intérieur, seuls revêtus d'une importance absolue et définitive. L'intérêt s'attache à ce théâtre invisible où s'agitent des forces auxquelles le destin lui-même paraît subordonné. A côté de la lutte du bon contre le méchant, de l'homme contre la fortune, se présente, riche d'intérêt, de variété, de mouvement, la lutte intérieure du bien et du mal dans un même être, de la volonté et de la passion, du moral et du physique, de l'esprit et de la chair. L'homme, averti que c'est dans son cœur qu'est sa destinée, observe attentivement ce cœur, en fait une étude minutieuse; mieux observé, le monde intérieur multiplie ses aspects, s'enrichit, offre des traits plus nuancés et plus délicats. Les sentiments naturels, si exigeants, si entiers, si âpres dans l'antiquité, ne sont ni arrachés ni étouffés par le christianisme; mais ils renoncent à quelque chose de leurs exorbitantes prétentions; ils ne se produisent qu'avec pudeur et réserve; l'amour même de la vie ne s'avoue qu'à peine. Les anciens aimaient la vie avec une force qui remplissait tout et usurpait la place des sentiments généreux. Le chrétien aime sans doute la vie, ce premier des dons de Dieu; mais il ne l'envisage pas comme le plus grand des biens, il croit en devoir le sacrifice à ses convictions. Nous retrouvons les traces de ce détachement de la vie dans les mœurs des peuples modernes partout où le christianisme a passé, et quelque affaiblie que soit maintenant son influence. La comparaison

entre l'antiquité et le monde christianisé n'est pas loin de nous; écoutons l'*Iphigénie* d'Euripide et ensuite celle de Racine :

« ... Hélas! je n'ai d'autre éloquence que celle de « mes larmes. Je verse des pleurs, c'est tout ce que « je puis. Suppliante à vos pieds, je n'ai pour ma « défense que le titre de votre fille. Ne me ravissez « pas le jour que j'ai reçu de vous, tandis que je puis « en goûter la douceur; ne me forcez pas avant le « temps de voir la région souterraine des morts..... « Songez que rien n'est plus cher aux mortels que « la vie, rien plus affreux que la mort..... La fureur « seule peut rendre celle-ci souhaitable. Une vie « malheureuse est même plus prisée qu'une glo- « rieuse mort. »

Sans doute la naïveté avec laquelle le poëte antique exprime l'amour de la vie, est pleine de charme; et chez Racine, le même sentiment se retrouve jusqu'à un certain point, mais modifié, et exprimé avec une délicatesse, une retenue exquise; il semble qu'on voie rougir l'*Iphigénie* française :

Mon père,
Cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi :
Quand vous commanderez, vous serez obéi.
Ma vie est votre bien : vous voulez le reprendre;
Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre.
D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis
Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente,
Et, respectant le coup par vous-même ordonné,
Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné.
Si pourtant ce respect, si cette obéissance

Paraît digne à vos yeux d'une autre récompense ;
Si d'une mère en pleurs vous plaignez les ennuis ;
J'ose vous dire ici qu'en l'état où je suis,
Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie,
Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie,
Ni qu'en me l'arrachant un sévère destin,
Si près de ma naissance en eût marqué la fin.
Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père ;
C'est moi qui, si longtemps le plaisir de vos yeux,
Vous ai fait de ce nom remercier les dieux ;
Et pour qui, tant de fois prodiguant vos caresses,
Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.
Hélas ! avec plaisir je me faisais conter
Tous les noms des pays que vous allez dompter,
Et déjà, d'Ilion présageant la conquête,
D'un triomphe si beau je préparais la fête.
Je ne m'attendais pas que, pour le commencer,
Mon sang fût le premier que vous dussiez verser.
Non que la peur du coup dont je suis menacée,
Me fasse rappeler votre bonté passée.
Ne craignez rien : mon cœur, de votre honneur jaloux,
Ne fera point rougir un père tel que vous ;
Et si je n'avais eu que ma vie à défendre,
J'aurais su renfermer un souvenir si tendre.
Mais à mon triste sort, vous le savez, Seigneur,
Une mère, un amant attachaient leur bonheur.
Un roi digne de vous a cru voir la journée
Qui devait éclairer notre illustre hyménée.
Déjà, sûr de mon cœur à sa flamme promis,
Il s'estimait heureux : vous me l'aviez permis.
Il sait votre dessein, jugez de ses alarmes.
Ma mère est devant vous, et vous voyez ses larmes.
Pardonnez aux efforts que je viens de tenter
Pour prévenir les pleurs que je leur vais coûter (1).

Je ne veux pas presser la comparaison ; je sais combien la différence entre le chrétien de nom et l'homme des temps antiques est faible au fond, com-

(1) RACINE, *Iphigénie*, acte IV, scène IV.

bien l'ensemble de la vie s'en ressent peu; mais l'esprit nouveau a cependant passé dans les mœurs et dans les discours; il est reçu partout et admiré avec plus ou moins de sincérité; il fait le principal intérêt de ces fictions où nous allons nous chercher nous-mêmes.

Ainsi, pour nous rapprocher du sujet précis que nous avons à traiter aujourd'hui (1), s'il est certain que l'intérêt de la tragédie antique n'est guère que celui de la lutte des bons contre les méchants, ou de l'homme contre le destin, il est incontestable que la beauté de la tragédie moderne, sans renoncer à l'intérêt qui naît des situations, se puise pourtant en grande partie dans la guerre intérieure du devoir et de la passion. C'est cette dissension intestine qui nous intéresse; c'est son résultat que nous attendons avec anxiété. Le poëte qui s'y attache a saisi le plus noble moyen de nous captiver; celui qui substitue à ce tragique supérieur le tragique, si j'ose le dire, grossier de la fatalité antique, nous fait véritablement rétrograder. On observera peut-être que nous sommes loin de la simplicité grecque, et je l'avoue. Cette simplicité si belle est difficile dans l'enrichissement de nos idées morales; nous n'avons plus, comme les anciens, des caractères tout d'une pièce; les individualités sont plus complexes, le jeu des passions est plus profond et plus savant. Mais aussi,

(1) Les divisions par *leçons* n'étant presque jamais indiquées dans les notes de M. Vinet et parfois seulement dans les cahiers des étudiants, les éditeurs n'ont pu les reproduire; mais ils ont tenu à conserver tout ce qui y fait allusion. (*Éditeurs.*)

que ne tire pas le poëte moderne de cette source intérieure où les anciens ne trouvaient que quelques sentiments primitifs ! Nous avons perdu quelque chose de la naïveté antique ; mais nous arrivons quelquefois à une intimité, à une délicatesse, que les anciens n'ont guère connues, et à des sentiments même auxquels on peut dire qu'ils sont restés tout à fait étrangers.

Nous avons vu que Corneille trouva la scène livrée à la plus triste des barbaries, celle du faux. Ni la vie, ni la nature humaine n'étaient reproduites. Quand, par bonheur, un personnage représentait un sentiment vrai, ce n'était qu'une passion seule ; l'idée de mettre aux prises deux sentiments ou deux passions dans un seul cœur n'était pas encore née : Corneille s'y éleva. La haute valeur du *Cid* est surtout dans l'élément moral, dans la lutte de l'amour et du devoir. De là au véritable idéal de Corneille, à ce qui le caractérise et le distingue de Racine et de Voltaire, la puissance des individualités, il n'y a pas bien loin. Le temps où vécut ce grand poëte dut contribuer à développer en lui ce qui devint l'idée dominante de sa carrière théâtrale. Il avait pu entrevoir quelques-unes de ces grandes figures qui avaient joué un rôle dans les luttes de la féodalité mourante, et même dans les guerres de religion ; leur mémoire, du moins, était fraîche encore, quoique déjà agrandie par le souvenir. Ces êtres puissants nous fascinent toujours ; nous nous plaisons à les

contempler, quelle que soit la source de l'ascendant qu'ils exercent; notre faiblesse semble s'étayer de leur énergie. Et ces traits vigoureux nous attirent peut-être davantage aux époques où la force sociale est tout, et absorbe peu à peu ou applique à son usage les individualités. Tel est, en politique, l'effet des constitutions, et en science celui des méthodes, ces constitutions de l'esprit humain. Tout en estimant, en désirant les biens que la civilisation apporte à l'humanité, nous nous sentons attirés vers les fortes existences des temps moins régulièrement organisés, et vers les conceptions qui nous les représentent. L'idée de la grandeur individuelle régna surtout dans les jours de la chevalerie et dans les fictions qui les poétisèrent. La peinture des mœurs chevaleresques est heureuse dans le *Cid;* elle est sans doute idéalisée, mais elle part de données vraies. En général, Corneille n'est pas l'artiste scrupuleux de la couleur locale; ici, pourtant, il a réussi dans la mesure convenable au poëte, qui n'a pas pour tâche de reproduire tous les angles et toutes les crudités où se complaît le chroniqueur, mais duquel la mission est de rendre l'idée générale d'une époque. Il est regrettable que Corneille n'ait pas demandé plus de sujets à l'histoire moderne; les sujets antiques ont l'inconvénient d'offrir un inévitable désaccord entre les mœurs qu'ils doivent peindre et les concessions nécessairement faites à l'esprit des spectateurs.

L'action du *Cid* est grande, pleine, soutenue, rapide, menée avec une rare habileté. Corneille, en

général, donne peu au hasard dans la conduite de ses tragédies, et sous ce rapport comme sous bien d'autres, on peut dire que celle-ci est son chef-d'œuvre. *Le Cid d'Andalousie*, composé par un écrivain d'un jugement délicat (1), reste fort inférieur au *Cid* de Corneille, en naturel et en vérité d'abord, et même en fait de structure et de vraisemblance. Corneille a la réputation d'un homme de premier mouvement, chez qui la réflexion a moins prévalu que l'inspiration. Cette opinion est fondée à plusieurs égards; mais pour ma part, Messieurs, je voudrais souvent qu'il eût moins réfléchi, ou plutôt moins raisonné, et surtout quand il eût fallu laisser aller son cœur. Au point de vue de la contexture du drame, il était homme d'art et même de métier; il a surpassé Racine; il a même porté à l'excès ce genre de mérite. Dans *Héraclius,* par exemple, l'intrigue est tellement compliquée qu'on peut justement dire que l'auteur,

D'un divertissement nous fait une fatigue (2).

Les difficultés du sujet étaient grandes dans le *Cid*. Elles se présentaient dans toute leur aspérité. Elles sont admirablement sauvées, tantôt par l'éloquence du style, qui rend tout plausible et spécieux, comme l'entrevue des deux amants dans la maison même de Chimène, tantôt par quelque incident, comme la condition du combat, comme l'aveu de Chimène, au moment où don Sanche lui apportant son épée, elle

(1) M. Pierre Lebrun.

(2) BOILEAU. *L'art Poétique*, chant III.

s'imagine qu'il lui annonce la mort de Rodrigue. Mais tout est-il sauvé, et dans ce dénoûment si habilement amené, la morale trouve-t-elle pleine satisfaction? Je n'oserais l'affirmer, ni louer entièrement Corneille sous ce point de vue. L'union de Chimène et de Rodrigue, reléguée dans l'avenir, n'autorise cependant pas Scudéri à traiter Chimène d'impudique (1). Mais si, en morale, je n'ose absoudre tout à fait Corneille, je l'admire d'autant plus comme artiste, de m'avoir forcé à accepter la donnée de sa tragédie.

Ce qui, à la première vue, comme à la réflexion, saisit le plus dans le *Cid*, c'est l'élan, l'enthousiasme, l'ardeur chevaleresque que respire l'œuvre, et qui n'abandonne pas l'auteur un seul instant. Là surtout est la vie de la pièce, la grande qualité, supérieure à toutes les autres, à la création des caractères, aussi bien qu'à la construction générale du drame. Beaucoup de traits heureux sont empruntés à l'espagnol; mais Corneille y met sa marque et en fait sa propriété. Ainsi :

Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses (2).

Chez Racine, tout est plus proportionné, nuancé, fondu; il n'a pas les disparates de Corneille, mais il a moins de vers *di prima intenzione*, d'un seul jet :

Je suis jeune, il est vrai; mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend point le nombre des années (3).

Qui m'aima généreux me haïrait infâme (4).

(1) *Observations de M. de Scudéri sur le Cid.*
(2) Acte III, scène VI. (3) Acte II, scène II. (4) Acte III, scène IV.

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix (1).

Je ferai mon possible à bien venger mon père :
Mais, malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir (2).

Appui de ma vieillesse et comble de mon heur,
Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,
Viens baiser cette joue, et reconnais la place
Où fut empreint l'affront que ton courage efface (3).

Et tant d'autres vers éternellement jeunes, *transportants*, disait Madame de Sévigné, pour lesquels nous retrouvons dans un âge sérieux toutes les émotions qu'ils nous causèrent dans

. . . . . ces premiers temps de jeunesse et d'aurore
Quand notre conscience était joyeuse encore.

Nous ne citons pas, parce qu'il est trop connu, le fameux récit du combat contre les Maures. On ne saurait trop louer ce fragment vraiment épique. Jamais Corneille ne s'est soutenu si longtemps dans une telle justesse et une telle perfection.

On a blâmé, dans quelques morceaux de la pièce, l'abus du raisonnement; tout le monde, en effet, raisonne chez Corneille; mais le raisonnement y prend l'éclair de la passion; la logique même, cette chose morte en soi, y emprunte une verve qui fait tout passer. Quelques défectuosités sont réelles, il est vrai : le rôle de l'infante est parfaitement oiseux; le style tombe parfois dans l'incorrection; il y a quelques défauts de goût, et notamment des traits de bel esprit ridicules; ainsi quand Chimène s'écrie :

Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau!
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,

(1) Acte V, scène I. (2) Acte III, scène IV. (3) Acte III, scène VI.

Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste (1).

Il y a aussi des vanteries exagérées, mais peut-être ne sortent-elles pas du ton du sujet; par exemple, l'exclamation de Rodrigue :

Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte?
Paraissez, Navarrois, Maures et Castillans (2), etc.

On supprimait ces vers du temps de Voltaire; il les regrettait. Nous demanderons avec lui : « Cet en« thousiasme de valeur et d'espérance messied-il au « *Cid*, encouragé par sa maîtresse? »

Mais la critique est mise en déroute par ce rapide courant; les beautés emportent les défauts; Corneille, héros de la poésie, enlève sa grâce comme Rodrigue :

Et quoi qu'ait pu commettre un cœur si magnanime,
Les Maures en fuyant ont emporté son crime (3).

Il n'y a qu'une chose que l'admiration ne peut pas emporter : ce sont les réclamations de la conscience et de la morale. Le *Cid* est une pièce dangereuse; c'est l'apologie du duel, de ce point d'honneur, mondain et féroce, qui accuse tout à la fois l'insuffisance de nos lois et l'insuffisance de nos mœurs. Du temps de Corneille, encore plus que du nôtre, avec quelle passion ne devait-on pas applaudir les vers suivants :

Les satisfactions n'apaisent point une âme;
Qui les reçoit a tort; qui les fait se diffame;
Et de pareils accords l'effet le plus commun,
C'est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

(1) Acte III, scène III. (2) Acte V, scène II. (3) Acte IV, scène V.

Ils furent supprimés à la représentation; mais il n'était pas besoin d'une maxime si explicite : l'esprit qu'ils expriment circule dans toute la pièce. Une mauvaise loi est un mauvais livre; un livre est souvent une loi, et sous ce rapport, la responsabilité du génie est grande; Corneille a certainement exercé sur la morale publique une influence plus fâcheuse que Racine.

Le succès du *Cid* fut immense; il conquit les suffrages de la cour et du peuple, de la capitale et des provinces, des juges éclairés et des esprits sans culture, des nationaux et des étrangers. Corneille avait dans sa bibliothèque le *Cid* traduit en toutes les langues de l'Europe, hormis le turc et l'esclavon (1). On connaît le proverbe : *Cela est beau comme le Cid.* Mais on connaît aussi la jalousie de ses rivaux, et à leur tête celle du grand cardinal, qui ne rougit pas de charger l'Académie d'examiner la nouvelle tragédie et de prononcer sur elle un jugement. Il espérait une obéissance servile du corps qu'il venait de fonder. L'Académie sut respecter sa propre dignité; elle présenta, par l'organe de Chapelain, le rapport demandé, sous le titre modeste de *Sentiments de l'Académie française sur le Cid;* mais elle mit dans cet écrit tant de modération et de politesse qu'il passe, encore aujourd'hui, pour un modèle de critique. Richelieu n'en fut pas satisfait; c'était rendre un excellent témoignage à l'impartialité de l'Académie.

(1) *Vie de Corneille,* par FONTENELLE.

Je ne connais rien de plus délicat, de plus fin, de plus vraiment noble que la lettre de Balzac à Scudéri, insérée par Voltaire dans son édition de Corneille. A la critique amère et emportée du *Cid*, adressée par Scudéri à Balzac, on y voit ce dernier, sous la forme d'un remercîment pour cet envoi, et avec toute la courtoisie qui peut se concilier avec la vérité, faire entendre à Scudéri que l'opinion de la France entière pourrait bien contre-balancer la sienne, et que, lorsqu'un auteur a su plaire à tout le monde, il est pour le moins ridicule de lui en demander raison. Cette lettre, véritable chef-d'œuvre, montre comment on peut réunir beaucoup d'égards pour un agresseur injuste à beaucoup de respect pour le génie méconnu.

On s'explique avec peine comment, en dépit de son admiration, le public trouva moyen d'applaudir plus tard des œuvres dont les beautés du *Cid* étaient la condamnation. Mais, pour changer les tendances d'un public aussi bien que celles d'un individu, il faut du temps. Les vices de l'esprit sont comme ceux du cœur; il faut déraciner la vieille habitude pour en faire naître une nouvelle. Le mauvais goût ne se guérit pas tout d'un coup; il ne se corrige que par une suite de beautés, et d'ailleurs, le public a toujours quelque chose de l'automate, qui ne change de mouvement que lorsqu'on a renouvelé ses ressorts.

III. — Horace. (1639.)

Trois ans après le *Cid* parut *Horace*. *Horace*, c'est encore l'Espagne. On a beaucoup dit que Corneille avait bien peint les Romains ; il faut dire plutôt qu'il nous a forcés à les voir comme il les voyait : Fénelon en fait la remarque dans sa *Lettre à l'Académie* : « Il « me paraît qu'on a donné souvent aux Romains « un discours trop fastueux. Ils pensaient haute- « ment ; mais ils parlaient avec modération. C'était « le peuple-roi, il est vrai, *populum late regem*, mais « ce peuple était aussi doux pour les manières de « s'exprimer dans la société, qu'appliqué à vaincre « les nations jalouses de sa puissance. »

Lorsque le vieil Horace plaide devant le roi la cause de son fils, meurtrier de sa sœur, il parle d'*honneur* et de son *sang* comme le ferait don Diègue ou un baron de la féodalité :

> J'aime trop l'honneur, sire, et ne suis point de rang
> A souffrir ni d'affront ni de crime en mon sang (1).

Il serait curieux de savoir duquel des bandits qui venaient de fonder Rome est sorti le vieil Horace. Un peu avant, la profession de royalisme du jeune Horace semble faite pour la bouche de Rodrigue de Bivare :

> Ce que vous en croyez me doit être une loi.
> Sire, on se défend mal contre l'avis d'un roi ;
> Et le plus innocent devient soudain coupable,
> Quand aux yeux de son prince il paraît condamnable (2).

(1) Acte V, scène III. (2) Acte V, scène II.

Dans les dernières scènes, surtout, se manifeste le manque de vérité dans les mœurs. Il faut louer autre chose dans *Horace;* il vaut mieux se borner à dire que là Corneille fait sentir la verve patriotique aussi admirablement que dans le *Cid* la verve chevaleresque. Ce mérite est relevé par celui des luttes intérieures et par la gradation entre les caractères, mérite rare chez Corneille. Chaque personnage s'y montre pénétré de l'amour de son pays, mais chacun ressent cet amour sous des nuances diverses. La grandeur humaine de Curiace fait ressortir la grandeur surhumaine du jeune Horace :

Quoi! vous me pleureriez mourant pour mon pays (1)!

Mais, après ce cri sublime, comme cette grandeur devient bientôt inhumaine!

CURIACE.

Encor qu'à mon devoir je coure sans terreur,
Mon cœur s'en effarouche, et j'en frémis d'horreur;
J'ai pitié de moi-même et jette un œil d'envie
Sur ceux dont notre guerre a consumé la vie,
Sans souhait toutefois de pouvoir reculer.
Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler.
J'aime ce qu'il me donne, et je plains ce qu'il m'ôte;
Et si Rome demande une vertu plus haute,
Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain
Pour conserver encor quelque chose d'humain.

HORACE.

Si vous n'êtes Romain, soyez digne de l'être;
Et si vous m'égalez, faites-le mieux paraître.
La solide vertu dont je fais vanité
N'admet point de faiblesse avec la fermeté.....

(1) Acte II, scène II.

Notre malheur est grand; il est au plus haut point;
Je l'envisage entier, mais je n'en frémis point.....
Rome a choisi mon bras, je n'examine rien.
Avec une allégresse aussi pleine et sincère
Que j'épousai la sœur, je combattrai le frère;
Et pour trancher enfin ces discours superflus,
Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.

CURIACE.

Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue;
Mais cette âpre vertu ne m'était pas connue (1).

Vous croyez la limite atteinte, et même dépassée; mais voici le vieil Horace, et une grandeur nouvelle et supérieure. Et remarquez que cette grandeur ne se présente pas comme proportionnée à l'âge, mais comme l'expression du caractère des individus :

Qu'est-ce ci, mes enfants? écoutez-vous vos flammes?
Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?
Prêts à verser du sang, regardez-vous des pleurs?
Fuyez, et laissez-les déplorer leurs malheurs.
Leurs plaintes ont pour vous trop d'art et de tendresse;
Elles vous feraient part enfin de leur faiblesse,
Et ce n'est qu'en fuyant qu'on pare de tels coups (2)...

CURIACE *au vieil Horace.*

Quel adieu vous dirai-je? et par quels compliments.....

LE VIEIL HORACE.

Ah! n'attendrissez point ici mes sentiments;
Pour vous encourager ma voix manque de termes;
Mon cœur ne forme point de pensers assez fermes;
Moi-même en cet adieu j'ai les larmes aux yeux.
Faites votre devoir et laissez faire aux dieux (3).

La structure des trois premiers actes est remarquablement belle; Corneille en fait lui-même l'observation, et il ajoute : « Il passe pour certain que le

(1) Acte II, scène III. (2) Acte II, scène VII. (3) Acte II, scène VIII.

« troisième acte est un des plus *artificieux* qui soient « sur la scène (1). » En effet, il fallait de l'art pour tirer toute une tragédie du combat des Horaces et des Curiaces. Non-seulement, dans l'économie de sa pièce, l'auteur a groupé des intérêts particuliers autour de l'intérêt général, il a multiplié et gradué les situations de la façon la plus naturelle; mais encore, ingénieux imitateur de son héros, il a étendu entre les différents moments de l'action un intervalle semblable à celui qu'étendit la fuite habile d'Horace entre le premier et le second, le second et le troisième de ses adversaires blessés. Mais Corneille voulut donner de l'ampleur à son sujet; un si beau thème lui parut exiger cinq actes, et cette ambition lui fit commettre une faute grave. On l'a dit, et cela est vrai, les deux derniers actes d'*Horace* sont un appendice à la tragédie véritable; le retour d'Horace, suivi du meurtre de sa sœur, est choquant au point de vue de l'art et de l'unité d'intérêt. Ce tort serait véniel, mais ces deux actes sont en eux-mêmes abominables par les idées et les principes qu'ils renferment. Il est difficile de les lire; les deux plaidoyers du père et du fils contiennent d'incroyables sophismes; ce sont des raisonnements, ou plutôt des déraisonnements, accompagnés de férocité. Chez le jeune Horace, pas un repentir d'avoir tué sa sœur, mais une flagrante inconséquence. Il n'a manifesté jusqu'ici qu'un seul sentiment, l'amour de la patrie; il a même témoigné quelque part de la modestie, et voici qu'à la

(1) Examen d'*Horace*.

fin il termine par un trait de vaine gloire : il demande la mort, non pour expier son crime, mais dans la crainte que l'honneur de son triomphe ne s'efface dans les longueurs d'une carrière inactive. M. de Chateaubriand avait exprimé dans le *Génie du Christianisme* une pensée qu'il a fait disparaître dans les éditions subséquentes : « Le spectateur demeure presque froid « aujourd'hui aux scènes sublimes des *Horaces* et de « *Cinna;* derrière tous ces mots admirables : *Quoi! « vous me pleureriez mourant pour mon pays!* on ne « voit plus que du sang, des crimes et la tribune de « la Convention. » Nous sommes trop loin maintenant des horreurs de 1793 pour que notre répulsion aille jusqu'à nous voiler des traits pareils. Mais si M. de Chateaubriand avait parlé des scènes II et III de l'acte V, nous lui donnerions pleinement raison.

Avec le *Cid*, Corneille était resté dans les limites de l'humain; il les franchit dans *Horace;* l'homme vrai disparaît pour faire place à un être imaginaire. Heureusement la nature parle seule dans les rôles de femmes de cette tragédie; le *devoir*, ou ce qu'on donne pour tel, n'y tient pas tête aux affections; et il en faut savoir gré à Corneille, qui, trop souvent, s'écarte de ce beau type. Ici on se soulage à entendre le langage de la nature et de l'humanité dans la bouche de Sabine :

Je suis Romaine, hélas! puisque Horace est Romain;
J'en ai reçu le titre en recevant sa main;
Mais ce nœud me tiendrait en esclave enchaînée,
S'il m'empêchait de voir en quels lieux je suis née.

Albe, où j'ai commencé de respirer le jour,
Albe, mon cher pays et mon premier amour,
Lorsque entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.
Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.
Quand je vois de tes murs leur armée et la nôtre,
Mes trois frères dans l'une et mon mari dans l'autre,
Puis-je former des vœux, et sans impiété,
Importuner le ciel pour ta félicité (1)?

IV. — Cinna. (1639.)

Cinna, dont nous avons à nous occuper aujourd'hui, Messieurs, parut la même année qu'*Horace*. L'éclat jeté par ce dernier drame égala peut-être celui du *Cid*. Si la surprise était moindre, la sensation fut aussi vive. On avait pu, au premier coup d'œil, prendre le *Cid* pour un accident heureux du génie; il sembla que dans *Cinna* Corneille se surpassait lui-même. L'envie se trouva paralysée; Corneille imposait vraiment silence à ses rivaux. Des témoignages considérables nous attestent l'impression produite alors; Voltaire nous représente :

Le grand Condé pleurant aux vers du grand Corneille.

Boileau dit dans l'*Art poétique* :

Au *Cid* persécuté *Cinna* dut sa naissance.

Enfin Balzac, alors l'arbitre du goût, écrivit lui-même à Corneille une lettre maintenant imprimée à la suite de *Cinna*.

(1) Acte I, scène I.

Notre impression à nous, postérité de deux siècles, sera-t-elle égale à celle des contemporains? Pas tout à fait, peut-être; mais cependant, à tout prendre, elle ne descendra pas fort au-dessous. Les véritables beautés n'ont pas disparu; elles nous frappent comme elles frappèrent nos ancêtres; mais plusieurs choses, qui leur paraissaient des beautés, sont maintenant des défauts à nos yeux. Ainsi, par exemple, le caractère d'Émilie.

Le second titre de la pièce en indique le véritable sujet : *la Clémence d'Auguste.* Dès la fin du second acte, en effet, l'intérêt commence à se diriger vers Auguste; jusque-là il semblait se porter sur Cinna. Au fait, aucun des personnages ne satisfait entièrement nos sympathies. Les conspirateurs sont des fanatiques; mais, pour ma part, je saurais encore m'intéresser à ce fanatisme élevé, enflammé de l'amour de la patrie et de la liberté perdue, si ces amants de la république ne m'étaient gâtés par cette Émilie que Balzac appelle une *adorable furie* (1). Nous nous contenterons d'effacer l'adjectif. Émilie est, au fond, le plus grand défaut de la pièce. Émilie est la première apparition de ces personnages de femmes plus que viriles (2) que Corneille affectionne. Le public, en admirant ce caractère, avait gâté Corneille. Convenons, pour être juste, que cette conception était dans l'esprit du temps et que les femmes la goûtèrent fort. Et cependant, Émilie, dure, violente,

(1) Lettre de Balzac à Corneille sur *Cinna*.
(2) Le mot de *virago* se trouve dans les notes de M. Vinet. (*Éditeurs.*)

opiniâtre, mêle encore ce qu'on peut appeler de la bassesse dans sa haine contre Auguste :

Et des mêmes présents qu'il verse dans mes mains,
J'achète contre lui les esprits des Romains (1).

Elle n'aime ni la liberté, ni même son amant; elle n'aime que la vengeance, et ne fait de Cinna que son instrument. Un instant elle se laisse aller à un éclair de sensibilité; elle craint pour la vie de son docile complice :

. . . . . Hélas! cours après lui, Fulvie,
Et si ton amitié daigne me secourir,
Arrache-lui du cœur ce dessein de mourir.

Mais aussitôt elle rentre dans sa nature, si nature il y a :

Dis-lui.....

FULVIE.

Qu'en sa faveur vous laissez vivre Auguste?

ÉMILIE.

Ah! c'est faire à ma haine une loi trop injuste.

FULVIE.

Et quoi donc?

ÉMILIE.

Qu'il achève, et dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après de la mort ou de moi (2).

Émilie est sans cesse occupée à examiner ses sentiments et leurs motifs, comme, au surplus, la plupart des personnages de Corneille; mais elle reste jusqu'à la dernière scène tellement insensible et féroce,

(1) Acte I, scène II. (2) Acte III, scène V.

que, lorsqu'à la fin, touchée de la bonté d'Auguste, elle se convertit :

> Ma haine va mourir, que j'ai crue immortelle;
> Elle est morte, et ce cœur devient sujet fidèle (1);

personne n'en croit rien, excepté l'auteur. Émilie n'est pas un rôle de femme à caractère d'homme, c'est un rôle hors de nature.

Quant à Cinna, il est tout bonnement l'âme damnée d'Émilie. Ce n'est pas même l'amour de la patrie qui l'inspire; il veut surtout assouvir la soif de sang de sa cruelle amante, et c'est ce qui le jette aux pieds d'Auguste pour empêcher une abdication qui aurait rendu la vengeance d'Émilie impossible, en rendant à Rome la liberté :

> Que l'amour du pays, que la pitié vous touche;
> Votre Rome à genoux vous parle par ma bouche (2).

Et quand Auguste a cédé à ses instances et a prononcé ce vers, « où tout lecteur, dit Voltaire, voit la « perfection de l'art, »

> Pour épouse, Cinna, je vous donne Émilie (3).

ce malheureux Cinna persiste encore dans son dessein. Il est révoltant et il l'est gratuitement. S'il lui vient des remords, c'est plus tard, et on ne sait pourquoi. Il explique, en attendant, les motifs de sa persistance à Maxime, qui a pris le rôle opposé, en homme d'esprit, puisqu'il serait dispensé de l'assassinat si Auguste renonçait à l'empire. Du reste, ce

(1) Acte V, scène III. (2) Acte II, scène I. (3) *Ibid.*

personnage de Maxime a tant de bassesse et reparaît si souvent qu'on a grand'peine à le supporter; cette lâcheté prolongée offre un spectacle inutile et qui donne des nausées.

Auguste lui-même, qui a nos sympathies, sur qui l'intérêt se concentre enfin, ne satisfait pas pleinement. Sa clémence est trop grande, en un sens, puisqu'il confère le consulat à un assassin; en un autre sens, elle ne l'est pas assez, puisqu'elle n'est pas suffisamment délicate. Il vient d'humilier Cinna :

Ta fortune est bien haut, tu peux ce que tu veux;
Mais tu ferais pitié même à ceux qu'elle irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite (1).

On voudrait assister à la lutte entre la vengeance et la clémence dans l'âme d'Auguste; c'est précisément ce drame intérieur qui réalise le spiritualisme chrétien, importé dans la tragédie moderne. Mais quand il y a de ces combats dans une âme, il faut que le spectateur en soit témoin. Auguste refuse le pardon aux instances de Livie dans la scène III de l'acte IV; puis, à l'ouverture de l'acte V, il se montre décidé à faire grâce, sans qu'on sache par quelles réflexions il y a été amené. Cette lacune étonne d'autant plus que les personnages de Corneille exposent sans cesse les raisons de tout ce qu'ils font. Ce rôle même de Livie, arrivant subitement, à la manière des om-

(1) Acte V, scène I. — Voltaire a inséré dans son *Commentaire sur Cinna* l'anecdote du maréchal de la Feuillade assistant à la représentation de *Cinna*, et s'écriant à l'ouïe de ces vers : « Ah ! tu me gâtes le *Soyons amis, Cinna ;* » ce qu'il expliqua ensuite ainsi : « Si le roi m'en disait autant, je le remercierais de « son amitié. »

bres, vers la fin de la pièce, est loin d'être une création heureuse; il affaiblit, comme mobile extérieur, une péripétie dont la beauté tout intérieure eût saisi davantage encore.

Qu'est-ce qui rachète tant et de si grands défauts? L'éloquence. Les pièces de Corneille ont la vie dure; le sublime est comme la charité, il couvre une multitude de fautes. Mais que penser de tant d'auteurs qui, aujourd'hui, s'en permettent le double!

Cette éloquence n'est pas absolument pure, toutefois; çà et là on rencontre de la déclamation, quelque chose de fastueux et d'ampoulé. Ainsi :

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde,
Cette grandeur sans borne et cet illustre rang,
Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang (1).

Fénelon en a fait la remarque : « Il ne paraît point « assez de proportion entre l'emphase avec laquelle « Auguste parle dans la tragédie de *Cinna*, et la mo« deste simplicité avec laquelle Suétone le dépeint « dans tout le détail de ses mœurs. »

Mais quelles scènes magnifiques, quelle grandeur, quel style, à commencer par celle où Cinna fait à Émilie le récit de la conjuration!

J'ajoute à ces tableaux la peinture effroyable
De leur concorde impie, affreuse, inexorable,
Funeste aux gens de bien, aux riches, au sénat,
Et pour tout dire enfin, de leur triumvirat.
Mais je ne trouve point de couleurs assez noires
Pour en représenter les tragiques histoires.

(1) Acte II, scène I.

Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphants,
Rome entière noyée au sang de ses enfants;
Les uns assassinés dans les places publiques,
Les autres dans le sein de leurs dieux domestiques;
Le méchant par le prix au crime encouragé,
Le mari par sa femme en son lit égorgé;
Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et sa tête à la main demandant son salaire;
Sans pouvoir exprimer par tant d'horribles traits
Qu'un crayon imparfait de leur sanglante paix.
Vous dirai-je les noms de ces grands personnages
Dont j'ai dépeint les morts pour aigrir les courages,
De ces fameux proscrits, ces demi-dieux mortels,
Qu'on a sacrifiés jusque sur les autels?
Mais pourrai-je vous dire à quelle impatience,
A quels frémissements, à quelle violence
Ces indignes trépas, quoique mal figurés,
Ont porté les esprits de tous nos conjurés?
Je n'ai point perdu temps, et voyant leur colère
Au point de ne rien craindre, en état de tout faire,
J'ajoute en peu de mots : « Toutes ces cruautés,
« La perte de nos biens et de nos libertés,
« Le ravage des champs, le pillage des villes,
« Et les proscriptions, et les guerres civiles,
« Sont les degrés sanglants dont Auguste a fait choix
« Pour monter sur le trône et nous donner des lois.
« Mais nous pouvons changer un destin si funeste,
« Puisque de trois tyrans c'est le seul qui nous reste.....
« Prenons l'occasion tandis qu'elle est propice:
« Demain au Capitole il fait un sacrifice;
« Qu'il en soit la victime, et faisons en ces lieux
« Justice à tout le monde, à la face des dieux.
« Là presque pour sa suite il n'a que notre troupe;
« C'est de ma main qu'il prend et l'encens et la coupe;
« Et je veux pour signal que cette même main
« Lui donne, au lieu d'encens, d'un poignard dans le sein.
« Ainsi d'un coup mortel la victime frappée
« Fera voir si je suis du sang du grand Pompée;
« Faites voir, après moi, si vous vous souvenez
« Des illustres aïeux de qui vous êtes nés (1). »

(1) Acte I, scène III.

Comme cette peinture, dont, pour abréger, Messieurs, je ne vous rapporte pas même tous les traits, reproduit fidèlement ces assemblées dites délibérantes, où l'on ne délibère point, où l'on s'adresse à l'imagination et presque aux sens, où c'est le corps qui parle au corps !

Mais voici la véritable délibération dans la célèbre scène où Auguste consulte Cinna et Maxime. Quoique rien ne l'ait préparée, ce qui pourtant ne nous eût pas semblé très difficile, comme on oublie ce défaut en la lisant ! On la voudrait citer tout entière ; mais il faut se borner. Voici une partie du discours d'Auguste :

L'ambition déplaît quand elle est assouvie ;
D'une contraire ardeur son ardeur est suivie ;
Et comme notre esprit, jusqu'au dernier soupir,
Toujours vers quelque objet pousse quelque désir,
Il se ramène en soi, n'ayant plus où se prendre,
Et, monté sur le faîte, il aspire à descendre.
J'ai souhaité l'empire, et j'y suis parvenu ;
Mais, en le souhaitant, je ne l'ai pas connu :
Dans sa possession j'ai trouvé pour tous charmes
D'effroyables soucis, d'éternelles alarmes,
Mille ennemis secrets, la mort à tous propos,
Point de plaisir sans trouble, et jamais de repos.
Sylla m'a précédé dans ce pouvoir suprême ;
Le grand César, mon père, en a joui de même ;
D'un œil si différent tous deux l'ont regardé,
Que l'un s'en est démis et l'autre l'a gardé.
Mais l'un, cruel, barbare, est mort aimé, tranquille,
Comme un bon citoyen dans le sein de sa ville ;
L'autre, tout débonnaire, au milieu du sénat
A vu trancher ses jours par un assassinat.
Ces exemples récents suffiraient pour m'instruire,
Si par l'exemple seul on se devait conduire :
L'un m'invite à le suivre, et l'autre me fait peur ;
Mais l'exemple souvent est un miroir trompeur ;

Et l'ordre du destin qui gêne nos pensées,
N'est pas toujours écrit dans les choses passées:
Quelquefois l'un se brise où l'autre s'est sauvé,
Et par où l'un périt, un autre est conservé.....
Ne considérez point cette grandeur suprême,
Odieuse aux Romains et pesante à moi-même;
Traitez-moi comme ami, non comme souverain;
Rome, Auguste, l'État, tout est en votre main.
Vous mettrez et l'Europe, et l'Asie, et l'Afrique,
Sous les lois d'un monarque ou d'une république;
Votre avis est ma règle, et par ce seul moyen
Je veux être empereur ou simple citoyen (1).

Les dissertations politiques qui remplissent le reste de cette scène étaient alors dans le goût du public; l'autorité bien établie les souffrait. Toute l'éducation républicaine se faisait là, mais sans conséquence; ce qui nous paraît hardi maintenant l'était peu alors; on manquait de mesure pour le juger. A cette grande époque, toute la littérature n'était que littéraire; ni le public ni le pouvoir n'y voyaient d'allusion à l'ordre de choses établi.

Enfin, pour terminer, n'oublions pas la scène du dénoûment et le pardon d'Auguste. L'objection que nous avons faite sous le rapport moral laisse pourtant subsister l'éloquence et la beauté des vers suivants :

En est-ce assez, ô ciel! et le sort, pour me nuire,
A-t-il quelqu'un des miens qu'il veuille encor séduire?
Qu'il joigne à ses efforts le secours des enfers;
Je suis maître de moi comme de l'univers;
Je le suis, je veux l'être. O siècles! ô mémoire!
Conservez à jamais ma dernière victoire;
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.

(1) Acte II, scène I.

Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie :
Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie,
Et malgré la fureur de ton lâche dessein,
Je te la donne encor comme à mon assassin.
Commençons un combat qui montre par l'issue
Qui l'aura mieux de nous ou donnée ou reçue.
Tu trahis mes bienfaits, je les veux redoubler;
Je t'en avais comblé, je veux t'en accabler (1).

On se rappelle involontairement ici cette maxime divine : « Celui qui dompte son cœur est plus grand « que celui qui prend des villes. » (Proverbes, XVI, 32.)

Il n'appartient à personne autant qu'au grand Corneille, de faire couler les nobles larmes de l'admiration. Les pleurs arrachés par le spectacle des grandes douleurs brûlent comme l'eau qui tombe sur un sol aride. Mais quoi de plus délicieux et de plus salubre que de pleurer d'une émotion toute spirituelle où la douleur n'entre pas, où l'on sent son âme se dilater au delà de ses limites accoutumées ! Cependant, et même sous ce rapport, *Cinna* exerça une influence fâcheuse sur le public et sur Corneille lui-même. *Polyeucte* excepté, on ne s'attendrira plus aux pièces de Corneille. L'admiration va tout à fait supplanter la compassion; les mobiles de la terreur et de la pitié seront abandonnés; l'admiration même finira par faire place à l'étonnement, à la stupeur. En outre, la succession des discours, des tirades plus ou moins ampoulées, deviendra de plus en plus le ton de la tragédie française.

(1) Acte V, scène III.

V. — Polyeucte. (1640.)

Polyeucte fut intitulé par Corneille : ***Polyeucte martyr, tragédie chrétienne.*** Ce titre me rappelle une remarque judicieuse exprimée par l'auteur lui-même : « L'exclusion des personnes tout à fait vertueuses qui « tombent dans le malheur, bannit les martyrs de « notre théâtre. *Polyeucte* y a réussi contre cette « maxime. »

Le personnage de Polyeucte est peu dramatique, en effet; il ne suffirait pas au drame à lui seul. En disant ceci, je ne prétends pas faire une critique; mais je ne prétends pas non plus infirmer la règle d'Aristote. Entre les personnages tout à fait vertueux et les événements, il y a défaite ou victoire; il ne saurait y avoir cette lutte intestine, ce combat du cœur contre le cœur, qui est, nous l'avons dit, le véritable élément tragique. Il y a chez Néarque et chez Polyeucte des revirements brusques, mais non motivés. Polyeucte parle de son amour pour Pauline, mais il ne sait pas le montrer. Nous aimerions mieux un peu plus de passion pour cette femme, épousée depuis quinze jours, que cet attachement si modéré et si tranquille; il semble qu'il ne lui en coûte rien de la quitter. Il est sublime quand il lègue sa femme à Sévère(1); il le serait plus encore si l'on apercevait en lui quelque trace de combat, et s'il ne venait pas de dire :

> Et je ne regarde Pauline
> Que comme un obstacle à mon bien (2).

(1) Acte V, scène III. (2) Acte IV, scène II.

Polyeucte est intéressant par son christianisme ; mais son christianisme n'est pas très intéressant. Un peu plus d'humanité, et il nous eût touchés davantage. Le fanatisme emporté qui le pousse à renverser les idoles au moment du sacrifice est un défaut au point de vue dramatique moderne. Il est des époques où la contemplation suffit, et où les idées peuvent tenir lieu de personnages.

Voltaire a dit : « Un martyr qui ne serait que « martyr serait très vénérable, et figurerait très bien « dans la *Vie des saints*, mais assez mal au théâtre. « Sans Sévère et Pauline, *Polyeucte* n'aurait point eu « de succès. » Ailleurs encore il le répète :

De Polyeucte la belle âme
Aurait faiblement attendri,
Et les vers chrétiens qu'il déclame
Seraient tombés dans le décri,
N'eût été l'amour de sa femme
Pour ce païen son favori,
Qui méritait bien mieux sa flamme
Que son bon dévot de mari.

Ce qu'il y a de vrai dans le jugement de Voltaire. c'est que l'intérêt dramatique, le drame lui-même, est dans la complication de l'amour de Sévère et de Pauline, dans l'arrivée inopinée de Sévère cru mort et revenu tout-puissant, dans une situation qui fait dépendre le sort de Polyeucte du résultat de la lutte engagée dans ces deux cœurs entre la passion et la vertu. Dans chacun d'eux se pose cette redoutable alternative : Polyeucte vivra-t-il? ou succombera-t-il en laissant le champ libre à Sévère ? Une voix secrète

murmurerait *oui* à cette dernière question, dans l'intimité du cœur de Pauline; mais elle est couverte par la voix impérieuse qui crie : *Non*, il ne succombera pas. Chez Sévère, la première voix se permet de dire *oui;* mais le *non* généreux survient ensuite. Si nous nous arrêtons sur ce détail, c'est qu'il forme le nœud vital de tout le drame. Ce n'est pas même uniquement du sort de Polyeucte que nous sommes préoccupé; il y a là une question plus haute; c'est l'intérêt suprême de la vertu, du bien au point de vue absolu, qui est ici en cause. Voilà l'idée de la tragédie; elle est dramatique, elle est belle. Examinons si l'exécution y répond.

Prenons, l'un après l'autre, les deux personnages de Sévère et de Pauline. Je passe au premier son langage, dont le mauvais goût et l'affectation langoureuse ont été suffisamment critiqués par Voltaire. Il est permis de l'imputer au temps où Corneille vivait, et ce serait peu de chose, si le fond du caractère n'était pas, à mon avis, trop inférieur à celui de Pauline. Je veux bien qu'il ne lui soit pas égal; ni le théâtre ni l'imagination ne se plaisent à une parité complète, et les nobles dévouements sont plus communs chez les femmes. Mais il ne faut pas qu'on puisse penser que les premières affections de Pauline n'ont pas été placées en bon lieu. Tout le monde connaît cette belle apostrophe adressée par Pauline à Sévère :

Mon Polyeucte touche à son heure dernière;
Pour achever de vivre il n'a plus qu'un moment;
Vous en êtes la cause, encor qu'innocemment.
Je ne sais si votre âme, à vos désirs ouverte,

Aurait osé former quelque espoir sur sa perte :
Mais sachez qu'il n'est point de si cruels trépas
Où d'un front assuré je ne porte mes pas,
Qu'il n'est point aux enfers d'horreurs que je n'endure,
Plutôt que de souiller une gloire si pure,
Que d'épouser un homme, après son triste sort,
Qui, de quelque façon, soit cause de sa mort;
Et si vous me croyiez d'une âme si peu saine,
L'amour que j'eus pour vous tournerait tout en haine.
Vous êtes généreux; soyez-le jusqu'au bout.
Mon père est en état de vous accorder tout,
Il vous craint; et j'avance encor cette parole,
Que s'il perd mon époux, c'est à vous qu'il l'immole.
Sauvez ce malheureux, employez-vous pour lui;
Faites-vous un effort pour lui servir d'appui.
Je sais que c'est beaucoup que ce que je demande;
Mais plus l'effort est grand, plus la gloire en est grande.
Conserver un rival dont vous êtes jaloux,
C'est un trait de vertu qui n'appartient qu'à vous;
Et si ce n'est assez de votre renommée,
C'est beaucoup qu'une femme autrefois tant aimée,
Et dont l'amour peut-être encor vous peut toucher,
Doive à votre grand cœur ce qu'elle a de plus cher :
Souvenez-vous, enfin, que vous êtes Sévère.
Adieu. Résolvez seul ce que vous voulez faire;
Si vous n'êtes pas tel que je l'ose espérer,
Pour vous priser encor je le veux ignorer (1).

Elle sort ensuite sans attendre sa réponse, et elle fait bien; car elle aurait souffert d'entendre l'exclamation de Sévère :

Qu'est-ce ci, Fabian ? quel nouveau coup de foudre
Tombe sur mon bonheur et le réduit en poudre (2)!

Il se relève sans doute un peu, quand il dit que le prix qu'il espère de ses efforts, c'est

La gloire de montrer à cette âme si belle
Que Sévère l'égale et qu'il est digne d'elle (3).

(1) Acte IV, scène V. (2) Acte IV, scène VI. (3) *Ibid.*

Mais ce n'est pas assez pour faire revenir sur l'idée qu'on s'est faite de lui; elle n'est pas détruite non plus par le beau parallèle entre le polythéisme et le christianisme, mis dans la bouche de Sévère par Corneille, et qui commence ainsi :

> La secte des chrétiens n'est pas ce que l'on pense (1).

Nous vous y renvoyons, Messieurs. Mais après tout cela, j'avoue que, pour ma part, je suis pour le bon droit du mari contre l'amour du chevalier romain.

Pauline est la seule physionomie de la pièce. Mais que de vérité, de dignité, de beauté! Comme elle est bien de la famille des Andromaque, des Monime, des Esther! Corneille n'a su que rarement représenter la femme dans la belle et véritable condition de sa nature morale; il a Chimène, il a Sabine, il a Pauline surtout. La sublimité de ce caractère n'a pas toujours été comprise du premier coup; c'est, je crois, Madame de Sévigné qui cite le mot de *Madame* : « Eh bien! voilà une très honnête femme qui n'aime « pas son mari. » Mais c'est le beau de la chose que, ne l'aimant pas d'amour, elle n'en est pas moins très honnête et plus qu'honnête. Elle honore son mari, elle le vénère, on peut même dire qu'elle l'aime. Il y a, en effet, deux amours; on peut aimer par penchant, on peut aimer par volonté, et les deux sentiments peuvent exister à la fois dans le cœur, quoi qu'en disent les casuistes du genre. Dans tous les cas, Pauline est tout entière au devoir; elle s'y atta-

(1) Acte IV, scène VI.

che sérieusement, simplement, sans arrière-pensée ; on est tenté de dire d'elle avec Polyeucte :

Elle a trop de vertu pour n'être pas chrétienne (1).

Si la tragédie de *Polyeucte* a, depuis deux cents ans, conservé sa jeunesse, c'est parce qu'elle est fondée sur le vrai. Si le caractère de Pauline était faux, il y a longtemps qu'on s'en serait aperçu.

Il y a quelques touches malheureuses, sans doute, quelques coups de pinceau mal appliqués. Nous voulons bien qu'elle dise à son mari, lorsqu'elle s'efforce de le gagner :

C'est donc là le dégoût qu'apporte l'hyménée :
Je te suis odieuse après m'être donnée (2).

Le moment comporte cette réflexion, ou plutôt ce mouvement ; mais nous n'aimons pas qu'au début, elle dise à Stratonice :

Voilà notre pouvoir sur les esprits des hommes ;
Voilà ce qui nous reste, et l'ordinaire effet
De l'amour qu'on nous offre et des vœux qu'on nous fait.
Tant qu'ils ne sont qu'amants nous sommes souveraines,
Et jusqu'à la conquête ils nous traitent de reines ;
Mais après l'hyménée ils sont rois à leur tour (3).

Ces taches et quelques autres ne sont rien. L'ensemble du rôle est parfait. Il est semé de traits admirables. Quand le mari de Pauline lui dit, à propos de Sévère :

Quoi ! vous me soupçonnez déjà de quelque ombrage ?

elle répond :

Je ferais à tous trois un trop sensible outrage (4).

(1) Acte IV, scène III. (2) Acte IV, scène III. (3) Acte I, scène III.
(4) Acte II, scène IV.

Plus loin, sa confidente Stratonice ayant accusé Polyeucte, en disant :

Qui trahit tous nos dieux aurait pu vous trahir,

elle s'écrie :

Je l'aimerais encor quand il m'aurait trahie;
Et si de tant d'amour tu peux être *ébahie*,
Apprends que mon devoir ne dépend point du sien :
Qu'il y manque, s'il veut; je dois faire le mien.
Quoi! s'il aimait ailleurs, serais-je autorisée
A suivre, à son exemple, une ardeur insensée?
Quelque chrétien qu'il soit, je n'en ai point d'horreur;
Je chéris sa personne, et je hais son erreur (1).

Sa conversion soudaine est de la plus sublime vraisemblance; c'est un miracle qu'on peut appeler *naturel*, et qui verse une pure satisfaction dans l'âme du spectateur. Pauline est mûre pour la conversion; aussi c'est de tout son cœur qu'on s'émeut à ces belles paroles :

Joins ta fille à ton gendre; ose : que tardes-tu?
Tu vois le même crime, ou la même vertu;
Ta barbarie en elle a les mêmes matières.
Mon époux en mourant m'a laissé ses lumières;
Son sang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
M'a dessillé les yeux et me les vient d'ouvrir.
Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée:
De ce bienheureux sang tu me vois baptisée;
Je suis chrétienne, enfin, n'est-ce point assez dit (2)?

Félix est insupportable. On lui prête des combats intérieurs, on essaye de le rendre profond; il reste plat. Permis de créer de tels personnages, permis de leur faire sacrifier tous les sentiments naturels à la

(1) Acte III, scène II. (2) Acte V, scène VI.

peur et à l'ambition; mais il ne faut pas appeler sur eux l'intérêt, et le pire de tout ce rôle, c'est la conversion de Félix. Elle est dans le possible divin, puisque tout y est; mais, dans la marche des développements humains, elle est impossible, et par conséquent elle sort de ce qu'autorisent les conditions du drame. Cette conversion, celle de Sévère qu'on entrevoit en perspective, sont, dans ce cas, une véritable manie de prosélytisme.

Si le mobile de la pièce, la lutte entre la passion et le devoir, est vraiment grand et dramatique, il est dommage que Corneille y ait mêlé quelques ressorts petits et faibles. Ainsi le songe de Pauline, sur lequel roule assez malheureusement l'introduction(1), a sans doute quelque chose de puéril. On hésite aussi à propos du calcul que Félix suppose à Sévère, et qui motive sa résistance, lorsque ce dernier lui demande la grâce de Polyeucte :

Albin, as-tu bien vu la fourbe de Sévère?
As-tu bien vu sa haine, et vois-tu ma misère (2)?

et l'on est disposé à répondre avec Albin :

Je n'ai vu rien en lui qu'un rival généreux (3).

Ce n'est pas précisément cette incrédulité de la bassesse qui nous étonne; en ce genre nous en avons tant vu! Mais, quoique cela puisse être vrai, cela est-il assez vraisemblable pour amener la catastrophe finale?

Relativement au style, il est à remarquer que

(1) Acte I, scène III. (2) Acte V, scène I. (3) *Ibid.*

Corneille, qui écrit souvent admirablement, n'écrit bien que lorsqu'il pense bien. D'autres auteurs ont le talent de bien écrire lors même qu'ils pensent mal, ou qu'ils pensent des choses communes. Corneille est tout d'une pièce; lorsqu'il pense mal, il écrit mal. Il y a chez lui une certaine loyauté intérieure qui me touche ; il a besoin d'être sublime pour être naturel ; le sublime est son naturel à lui. Nous avons déjà touché le défaut du langage de Sévère ; le bel esprit galant qui s'y déploie est vraiment digne de l'*Astrée;* seulement les bergers des bords du Lignon sont plus naturels. Sévère n'a pas même le monopole de ces fadeurs. Polyeucte dit à son ami :

Sur mes pareils, Néarque, un bel œil est bien fort (1).

Pauline elle-même se laisse aller quelquefois au courant :

Trop rigoureux effets d'une aimable présence (2).

Et ces *soupirs* que Voltaire lui a justement reprochés ! Mais tout cela venait pour lors d'Espagne. On appelait ce langage *gougorisme*, du nom du poëte espagnol Gougora, qui eut dans son temps une sorte de célébrité, et qui contribua fort à gâter le goût de sa nation.

A ces traits d'affectation presque niaise, s'unissent des trivialités incroyables :

Mon père fut ravi qu'il me prît pour maîtresse (3).

(1) Acte I, scène I. (2) Acte II, scène II. (3) Acte I, scène III.

Lorsque Félix dit à Pauline, en lui parlant de Sévère :

Ah! sans doute, ma fille, il vient pour t'épouser;

Pauline lui répond :

Cela pourrait bien être; il m'aimait chèrement (1).

Et plus loin, lorsque Fabian donne à Sévère des nouvelles de Pauline :

FABIAN.

Je tremble à vous le dire, elle est...

SÉVÈRE.

Quoi?

FABIAN.

Mariée!

Cette suspension ferait un assez joli vers de comédie.

Où *Polyeucte* est bien écrit, il surpasse tout. Où il est mal écrit, il descend au-dessous des autres bonnes pièces de Corneille.

Polyeucte est toujours cité comme la pièce chrétienne par excellence; mais je ne puis dire, pour ma part, que l'impression que j'en reçois se trouve toujours chrétienne. L'antique fable de *Phèdre*, maniée par Racine, ne descend-elle pas plus avant dans le sol de la conscience chrétienne? Certainement *Venceslas* est une pièce bien autrement chrétienne. Mais ce qu'on peut dire, c'est que le christianisme a semé *Polyeucte* de rares beautés. Les plus beaux

(1) Acte I, scène IV.

vers de l'ouvrage appartiennent à cette inspiration. La religion peut devenir une passion, et alors il n'en est pas de plus poétique. M. de Chateaubriand, dans le *Génie du Christianisme*, amène *Polyeucte* en exemple, et après avoir cité à l'appui les plus beaux et les plus célèbres endroits de cette tragédie, il ajoute :

« Corneille, qui se connaissait si bien en sublime, « a senti que l'amour pour la religion pouvait s'éle- « ver au dernier degré d'enthousiasme, puisque le « chrétien aime Dieu comme la souveraine beauté, et « le ciel comme sa patrie..... Il ne peut, en outre, y « avoir d'amour durable que pour la vertu : la pas- « sion dominante de l'homme sera toujours la vé- « rité ; quand il aime l'erreur, c'est que cette erreur, « au moment qu'il y croit, est pour lui comme une « chose vraie. Nous ne chérissons pas le mensonge, « bien que nous y tombions sans cesse ; cette fai- « blesse ne nous vient que de notre dégradation ori- « ginelle ; nous avons perdu la puissance en conser- « vant le désir; et notre cœur cherche encore la « lumière que nos yeux n'ont plus la force de sup- « porter. La religion chrétienne, en nous rouvrant, « par les mérites du Fils de l'Homme, les routes « éclatantes que la mort avait couvertes de ses om- « bres, nous a rappelés à nos primitives amours. « Héritier des bénédictions de Jacob, le chrétien « brûle d'entrer dans cette Sion céleste, vers qui « montent tous ses soupirs. Et c'est cette passion « que nos poëtes peuvent chanter, à l'exemple de

« Corneille; source nouvelle de beautés, que les an-
« ciens temps n'ont point connue, et que n'auraient
« pas négligée les Sophocle et les Euripide (1). »

VI. — Corneille depuis Polyeucte.

On peut diviser la carrière dramatique de Corneille en quatre périodes ou plutôt séries.

La première se compose des pièces qui, depuis *Mélite*, *Mélite* comprise, précédèrent *le Cid*; *Médée* se trouve sur lali mite.

La seconde renferme les quatre chefs-d'œuvre dont nous venons de nous occuper : le *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*.

La troisième, les pièces du second rang : *Pompée*, *Rodogune*, *Héraclius*, *Don Sanche*, *Nicomède*, *Sartorius*. Nous parlerons ailleurs du *Menteur* et de *Psyché*.

La quatrième comprend tout le reste.

Aujourd'hui, Messieurs, nous devons examiner quel est le caractère général de ce qui suivit *Polyeucte*.

Les grandes inégalités de Corneille et la rapidité de son déclin semblent donner gain de cause à une pensée passablement manichéenne. De même que, dans certaines légendes, on voit un bon ange et un ange pervers se disputer la possession d'une âme, on dirait que Corneille, sollicité tour à tour par un bon et par un mauvais génie, prête l'oreille tour à

(1) Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, seconde partie, livre III, chapitre VIII.

tour aux inspirations de l'un et aux suggestions de l'autre. Dans toute la glorieuse et trop courte période qui s'ouvre avec le *Cid* et se clôt avec *Polyeucte*, le bon génie l'emporte, et le génie funeste, refoulé loin du centre, est réduit à exercer quelques ravages à la frontière. Mais le mauvais esprit, appuyé par le mauvais goût du temps, reprend peu à peu ses avantages. Corneille, applaudi pour ses défauts au moins autant que pour ses beautés, finit par aimer ses défauts; il abonde de plus en plus dans le sens d'un public sans discernement; le mauvais ange obtient faveur, et le bon génie, contristé, s'éloigne. Corneille, à qui Voltaire accorde l'immense honneur d'avoir appris à la France à penser, Corneille, qui pensa beaucoup, mais en poëte et en orateur, Corneille était homme d'instinct et très peu philosophe. Ses *Discours sur l'art dramatique*, encore qu'ils renferment des observations précieuses, ne nous ont pas convaincu du contraire. Mais, croyez-le bien, l'instinct n'est qu'un point mathématique, susceptible de recevoir, en se prolongeant, les directions les plus opposées. Corneille avait celui de la grandeur, et l'honnêteté de son âme eût volontiers marié le grand avec le juste, qui est le vrai en morale; malheureusement la bonhomie de Corneille ne pouvait tenir tête à toute une époque, préoccupée de grandeur, mais à qui, sur la vraie nature de la grandeur, bien des causes diverses avaient fait prendre le change. L'exagération est l'amusement des sociétés oisives, le romanesque en est la seule poésie.

L'action seule donne la vraie mesure des choses; c'est du pied, non de l'œil, qu'on apprécie à coup sûr les distances. L'idée pure ne suffit point à l'âme; il lui faut des faits, des témoignages, des types; à défaut de quoi l'esprit, livré à de vagues instincts, transforme le monde des idées morales en une mythologie, où, sans beaucoup de difficulté, les démons usurpent la place des dieux.

A dater de *Polyeucte*, la force de la volonté devient l'idéal de Corneille, et c'est à personnifier cette force dans les héros de ses drames qu'il applique tout son génie. Il y a trois espèces de force : la force matérielle ou extérieure, qui est tour à tour celle de l'athlète, celle de la multitude, celle du pouvoir politique; la force de la volonté, j'entends de la volonté pure et simple, abstraction faite du but; et enfin, la force de la vertu, qui se compose de celle de la volonté et de l'attachement à la vérité morale, ou qui n'est peut-être que cet attachement même affermissant, exaltant la volonté. D'un consentement involontaire et unanime, le rang suprême appartient, entre toutes les forces, à celle de la vertu. Mais la vertu, c'est l'obéissance; l'obéissance est le sceau de la vertu, la vertu même de la vertu. Qui n'obéit qu'à soi-même n'obéit pas; qui n'est vertueux que pour se complaire à soi-même ne sait pas encore ce que c'est que d'être vertueux; et tout ce qui est donné à l'orgueil est pris sur la vertu. Il y a pour l'ordinaire moins de distance qu'on ne croit entre le culte de la vertu et celui de la volonté; ils

se confondent aisément l'un dans l'autre, ils finissent aisément par ne faire qu'un dans la vertu orgueilleuse et païenne; le stoïcisme, pour en venir là, n'a qu'un pas à faire, et je ne sais si l'on ne doit pas dire que c'est descendre de la force à la faiblesse; car, séparée de son but, ou le perdant de vue, qu'est-ce que la force de la volonté? Est-ce vraiment une force? N'est-ce pas plutôt une faiblesse?

Si c'était une force, le plus entêté des hommes en serait donc le plus fort. L'est-il en effet? Passe-t-il pour l'être? Il est des animaux que la nature a pourvus de pinces redoutables, et qui, lorsqu'ils en ont fait usage pour saisir un objet, sont hors d'état de lâcher prise; ils l'essayent vainement, et à mesure qu'ils s'efforcent de lâcher, ils serrent, ils percent et transpercent. Est-ce force? non, c'est faiblesse. Telle est la volonté séparée de la vérité, la volonté qui n'est que volonté. On dirait d'une force; mais c'est une pure illusion de nos sens, et les effets nous donnent le change sur la cause. Si l'on veut absolument que ce soit une force, il faut ajouter que c'est une force brutale.

Quiconque l'admire comme une vraie force, n'est pas bien loin d'admirer la force matérielle; je ne dis pas assez : il est fait pour l'admirer, il l'admire d'avance; ses hommages lui sont acquis; et quiconque admire la force matérielle, l'adore : il n'y a pas de degrés, il n'y a pas de milieu.

Ainsi, de la vertu retranchez l'obéissance, vous êtes tout près de donner à la volonté la place qui

appartient à la vertu, tout près de prendre la volonté pour la vertu, et quand vous en serez là, rien ne pourra vous séparer ni vous distinguer bien longtemps des adorateurs de la force matérielle.

Cette force, qu'on appelle simplement la force, éblouit tout le monde, impose à tout le monde, il faut l'avouer en rougissant. Ainsi que la richesse, autre force matérielle, elle dérobe nos respects; elle se revêt à la longue d'un faux air de raison et de vérité; dans les bouches accoutumées au langage religieux, le succès change de nom et s'appelle la Providence; que dis-je? ô honte! une sorte d'affection, de piété, naît, en faveur de la force, dans les cœurs tremblants; la peur s'exalte jusqu'au fanatisme, et la servilité s'élève à l'enthousiasme.

Et pourtant, même dans les mieux domptés, quelque chose proteste encore; le meilleur moi dit *non* au mauvais qui dit *oui*. Une haine désintéressée, toute spirituelle, s'amasse dans les cœurs généreux, si du moins ils consentent à s'abaisser à la haine : la plupart s'en tiennent au mépris. C'est vers le faible, vers l'opprimé, que se détournent leurs hommages, si l'opprimé, si le faible est vertueux; la vertu, même alors, leur apparaît comme la force suprême; qui la possède est de race royale, de la race de Celui qui a dit, en un jour mémorable : « Je « suis roi, je suis né pour l'être, et je suis venu dans « le monde pour rendre témoignage à la vérité; » car c'est régner que de rendre du haut d'une croix témoignage à la vérité.

Certains hommes ont découvert et nous attestent que la vraie force n'est pas dans la force. Ce sont les despotes et les tyrans, politiques ou domestiques, il n'importe. Quand tout est brisé, quand tout se tait, quand la voix des adulateurs interrompt seule l'universel silence, ils connaissent alors qu'à moins de posséder les âmes, ils ne possèdent rien. Ils les veulent à tout prix ces âmes, qui ne veulent pas se donner, et qui, le voulussent-elles, ne le pourraient pas. Tout-puissants, à ce qu'il semble, ils se sentent faibles néanmoins et pauvres, et vous les verrez porter envie à leurs victimes, si leurs victimes sont aimées. Il leur fallait arriver au sommet du pouvoir pour découvrir ce que peut-être on ne découvre pas de moins haut : c'est que le véritable empire est celui des pensées, que la véritable puissance est d'être aimé, et que le vrai, le seul roi est celui qu'on aime. Oui, c'est aux despotes que cette découverte était réservée ; ils en font malheureusement peu d'usage ; ils ne savent que punir les corps des révoltes de la pensée, et, s'aliénant toujours plus les cœurs, ils sont incessamment vaincus dans cette lutte insensée.

Notre dignité n'est que dans l'obéissance, et ce n'est pas être fort que d'être fort contre le devoir. Corneille eût dû le savoir, ou ne l'oublier pas.

A ne considérer les choses que du côté de l'art, Corneille s'engagea dans une mauvaise voie. Cette volonté qui ne relève que d'elle-même, qui veut être son propre but, et que rien, ni dans le monde exté-

rieur ni dans le monde de l'âme, ne peut fléchir ni modifier, sort des conditions de l'humanité. Les héros de Corneille sont surhumains, si l'on veut, mais quand *surhumain* ne signifie pas *divin*, il signifie *inhumain*. La préoccupation, l'idée fixe, à laquelle ce grand poëte est voué comme par un charme fatal, répand sur plusieurs de ses ouvrages, en dépit de l'éloquence du langage, le souffle glacé de la mort. Il est grand, mais accablant; il nous oppresse sans pouvoir nous subjuguer; on erre avec lui, stupéfait plutôt qu'épouvanté, dans un monde qui n'est pas celui des vivants. Entre le surhumain ou l'inhumain Corneille et Racine si humain, si vivant, il y a la même différence qu'entre les Pyramides et le Parthénon. Moins grand est le Parthénon; mais on sent, à la première vue de cette admirable construction, un autre but que celui de former une masse en entassant des rochers . la richesse des lignes dans la simplicité du dessin révèle une autre pensée; c'est une maison ou un temple, l'habitation des hommes et des dieux; la lumière y pénètre, les chants y retentissent, les parfums y réjouissent l'air; tout y parle de l'homme, tout y respire la vie. La masse compacte de ces Pyramides, fermées de toutes parts, aveugles, sourdes et muettes, repousse durement toute idée de vie; et qu'a-t-on trouvé en fouillant dans leurs entrailles de pierre? le silence, la nuit, la mort : ces pyramides étaient des tombeaux. Plus d'une tragédie de Corneille est une pyramide, un tombeau. Des mains d'homme ont élevé le monument, mais non à

l'usage de l'homme. Cette grandeur, sans rapport à nos besoins et à nos sentiments, nous écrase et ne nous touche pas. Il n'y a point de relation entre ces hommes et nous ; il faut qu'ils soient quelque chose de plus ou que nous soyons quelque chose de moins que des hommes, car nous ne saurions nous entendre.

Ces êtres fantastiques, abstraits, en qui la fermeté du vouloir est le seul principe et la seule vertu, ne sont dirigés dans toute leur conduite que par une logique rigoureuse, qu'aucune conclusion n'épouvante, que rien ne fait reculer. Une hyène capable de raisonnement n'aurait pas une dialectique moins féroce. Les formes techniques de l'argumentation étant peu dissimulées dans Corneille, c'est une chose étrange à voir que cette pédanterie dans le crime, l'assassinat faisant de la scolastique, et la violence réciproque des invectives transformant le théâtre en une Sorbonne, où la vengeance est une thèse, où la haine vit d'un dilemme, et où le sang de l'innocence égorgée est absorbé, à mesure qu'il s'écoule, par la poussière de l'école.

Corneille avait inventé, il avait du moins consacré sur la scène ce drame intérieur qui met aux prises deux hommes dans le même homme, et dont le drame extérieur et visible n'est que l'empreinte ou la contre-épreuve. C'était, nous l'avons déjà dit, mettre sur le théâtre la tragédie spiritualiste et chrétienne. L'Évangile blâme et plaint, par la bouche d'un apôtre, cet homme au cœur partagé, cet homme à double

cœur, qui est inconstant dans toutes ses voies. Mais cet homme, c'est l'homme; et que voulons-nous voir sur la scène sinon l'homme, et l'homme vrai? Quels combats extérieurs sont intéressants au prix de ceux dont l'âme est le théâtre? Corneille, qui avait dû à cette idée ses plus beaux triomphes, jette loin de lui cette arme éprouvée, dont Racine s'empare avec respect. Il abandonne ses propres exemples, il se déserte lui-même, et ne veut plus nous montrer, sous le nom d'hommes, que des êtres massifs, inarticulés, inorganiques, à qui tout autre mouvement que ceux qui affectent la masse entière du corps, est impossible, qui passent quelquefois du mal au bien ou du bien au mal, mais sans transition, sans raison appréciable, et qu'on voit tout à coup, dans le seul intérêt d'un dénoûment nécessaire, se tourner brusquement le dos à eux-mêmes. Ce sont de lourdes statues, en qui rien n'est flexible, rien ne se meut, ni tête, ni bras, ni pieds, et qui, poussées en avant comme un bloc par une force inexplicable et fatale, renversent et pulvérisent tout ce qui leur fait obstacle, sans les égaler en masse et en dureté.

Quand on a donné à la logique la place de la raison, on perd jusqu'au sentiment des vérités élémentaires et jusqu'aux instincts de la nature. Ce malheur n'arrive que trop souvent à Corneille. Il a semé ses tragédies des plus détestables maximes, dont il assume la responsabilité en les mettant dans la bouche de ceux de ses personnages pour lesquels il est évident qu'il réclame notre intérêt. On ferait du recueil

de leurs apophthegmes le catéchisme le plus étrange et le plus odieux. Peut-être faut-il admettre comme circonstance atténuante le malheur des temps. Le seizième siècle avait légué au dix-septième un préjugé funeste. Il n'avait explicitement nié ni la religion, ni la politique, ni la morale, mais il en avait méconnu l'unité. Au lieu de former, à ses yeux, trois cercles concentriques, tournant d'un même mouvement sur un même pivot, c'étaient trois sphères voisines, qui s'échancraient et s'embarrassaient mutuellement. La politique, la religion, la morale avaient chacune des principes à part et un domaine séparé. La morale ne relevait pas de la religion ; la religion, toute rituelle, ne réclamait en quelque sorte qu'une obéissance symbolique ; et ni la religion ni la morale ne pénétraient dans le domaine du gouvernement. Ce fut une des gloires de la Réformation (et comment se fait-il qu'on l'ait si rarement signalée ?) que de reconstituer, du moins en principe, cette unité méconnue. Mais la France, au dix-septième siècle, était encore tout infectée des maximes de Machiavel et de Philippe de Comines, qui sont aussi celles de Pierre Charron. La politique avait ses immunités. Elle les a bien encore. Mais alors on les avouait, au lieu qu'aujourd'hui cette négation de l'unité fondamentale de la vie humaine, cette profession voilée d'athéisme, soulèverait contre elle un cri universel de réprobation. Quoi qu'on en dise, Dieu aidant, la société a marché ; si, d'un siècle à l'autre, l'homme est égal à l'homme, il y a progrès dans la société, il y a pro-

grès dans les pensées. Progrès bien lent, je l'avoue; et comment l'homme en effet, haletant sous le fardeau du péché, pourrait-il marcher aussi vite que ses désirs? Double malheur de sa condition! il s'attarde dans les boues de l'erreur, ou, quand il se porte en avant, son élan n'a point de mesure, et il marche moins alors qu'il ne se précipite, en sorte qu'on pourrait dire du progrès des sociétés ce que la science nous apprend de la marche de l'homme physique : c'est une chute incessamment retenue. A l'époque de Corneille, le grand progrès dont nous avons tout à l'heure félicité notre âge, était loin d'être consommé. On n'appliquait point encore à la politique ni aux personnages politiques les règles vulgaires. Le meurtre de Monaldeschi, dans la galerie de Fontainebleau, faisait horreur, je n'en doute pas, mais n'était pas jugé comme il l'est aujourd'hui. Corneille, pour s'être élevé, en poésie, au-dessus de son temps, n'en était pas moins asservi à son temps. Il en a reproduit les erreurs et les préjugés, et dans bien des passages que nous voudrions pouvoir effacer de ses œuvres, c'est son siècle, seizième à moitié, à moitié dix-septième, qui parle par sa bouche.

A cet idéal, à cette poésie de l'homme, qui, depuis et non compris *Polyeucte*, fut la malheureuse inspiration de Corneille, correspond et se rattache évidemment son idéal ou sa poésie de la femme. Il l'a sortie des conditions de son sexe, comme il avait sorti l'homme en général des conditions de l'humanité. La femme, chez Corneille, a toutes les passions, ex-

cepté celles de son sexe. Elle hait, elle se venge, elle intrigue, elle conspire : elle n'aime point. « Elle « donne, c'est Racine qui le lui reproche, des leçons « de fierté aux conquérants. » Plus de ces Chimènes et de ces Paulines, qui nous inspirent une admiration si tendre, mais des Cléopâtres, des Léontines, des Rodelindes, qui passent en résolution les plus héroïques des hommes, et en férocité les plus criminels. Avec plus de désintéressement que l'auteur de *Jacques* et de *Lélia*, et sans esprit de système, Corneille a fait la même œuvre. Les femmes lui en surent gré ; Racine, qui les connut mieux, et qui nous les fait aimer davantage, encourut leur disgrâce ; que nous importe? Un sexe est ici le vrai juge de l'autre; l'idéal, la poésie de la femme, c'est nous qui en avons le secret, et Corneille lui-même eût détesté dans la compagne de sa vie les vertus dont il faisait, sur la scène, la gloire et la beauté du sexe féminin. Il fallait vraiment que cette époque fût engagée dans le faux bien plus avant qu'on ne le croit pour que le ridicule n'ait pas fait justice des Émilies, des Théodores et des Viriates. Conçoit-on bien qu'en 1663, toute autre cause que le respect ait pu défendre contre les sifflets cette Sophonisbe en qui le patriotisme supprime jusqu'aux moindres mouvements de reconnaissance, d'honnêteté et de pudeur, et que Corneille, toutefois, a l'énorme prétention de vouloir nous faire adorer? Dans la *Sophonisbe* de Mairet, pièce qui vaut beaucoup mieux à mon gré, car elle n'est que plate et vulgaire, « Massinisse en un jour

« voit, aime et se marie, » et cela fait rire ; mais Sophonisbe, dans la pièce de Corneille, femme de Syphax le matin, épouse Massinisse à midi, et le soir offre de nouveau sa main à son premier époux : en vérité, on ne peut pas être moins mariée. Il est vrai que cette pièce et bien d'autres de Corneille ne réussirent point; mais ces énormités ne comptèrent pour rien dans leur chute; tant, à la veille d'*Andromaque* et vingt-cinq ans après le *Cid*, le public était encore éloigné du vrai. L'art a donc pour mission, de même que le christianisme, de même que la civilisation, de nous ramener à la nature! et que nous avons, en tout genre, de peine à y revenir!

Il va sans dire que les rôles sont échangés, et que la femme devenant homme, l'homme à son tour devient femme. Toutes les tendresses du cœur sont, dans les tragédies de Corneille, l'apanage du sexe fort. Bien aimer, et tout sacrifier à l'objet aimé, est la gloire d'un prince ou d'un conquérant. Dans *Rodogune*, Antiochus dit à son frère :

Un grand cœur cède un trône, et le cède avec gloire;
Cet effort de vertu couronne sa mémoire;
Mais lorsqu'un digne objet a pu nous enflammer,
Qui le cède est un lâche, et ne sait pas aimer (1).

En revanche, dans la même pièce, Cléopâtre s'écrie :

Dût le ciel égaler le supplice à l'offense,
Trône, à t'abandonner je ne puis consentir;
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir (2).

(1) Acte I, scène III.

(2) Acte V, scène I.

Dans *Tite et Bérénice*, Domitie dit à son amant·

Mon cœur va tout à vous quand je le laisse aller ;
Mais je n'ai point une âme à se laisser charmer
Du ridicule honneur de savoir bien aimer (1).

Pareillement, Viriate dans *Sertorius* :

Il (mon amour) hait des passions l'impétueux tumulte ;
Et son feu, que j'attache aux soins de ma grandeur,
Dédaigne tout mélange avec leur folle ardeur.
J'aime en Sertorius ce grand art de la guerre...
Le mérite a toujours des charmes éclatants ;
Et quiconque peut tout est aimable en tout temps (2).

Aristie, l'épouse répudiée du grand Pompée, ne le cède en rien à Viriate. Redemandant à Pompée le nom d'épouse dont il l'a dépouillée :

Et ce nom seul (dit-elle) est tout pour celles de ma sorte :
Rendez-le-moi, seigneur, ce grand nom.....
J'aimai votre tendresse et vos empressements ;
Mais je suis au-dessus de ces attachements...
... Pour venger ma gloire il me faut un époux ;
Il m'en faut un illustre, et dont la renommée (3).....

Pompée n'a-t-il pas grande raison de lui répondre :

Ah ! ne vous lassez pas d'aimer et d'être aimée (4)?

Telles sont les femmes, telle est l'humanité dans les pièces que Corneille a fait succéder à ses quatre chefs-d'œuvre. J'aurai plus tard l'occasion de montrer qu'il n'a fait, en ceci, que rétrécir un système étroit. Aujourd'hui je me borne à dire que l'idéal de Corneille est triplement faux : faux en fait, faux en morale, faux en littérature. Les justes louanges que je

(1) Acte I, scène II. (2) Acte II, scène III. (3) Acte III, scène II.
(4) *Ibid.*

lui ai données, avec effusion puis-je dire, dans nos précédents entretiens, me donnent aujourd'hui peut-être le droit de parler ainsi. Je ne puis assez déplorer que ce génie, si propre à exalter dans les âmes l'idée et l'amour du devoir, se soit fait le poëte de l'orgueil. Oh! combien, dans ces époques malsaines, où toutes les convictions se décomposent, où les instincts mêmes s'évanouissent, où le scepticisme de l'esprit a passé jusque dans le cœur, où l'atmosphère morale est remplie de miasmes putrides, le souffle pur et vif qui s'exhale des profondeurs du génie viendrait à propos pour chasser de dessus nos têtes ces impures vapeurs! Pourquoi faut-il qu'il ait ajouté d'autres poisons à ceux que nous respirons? L'orgueil peut nous soulever pour un temps au-dessus de l'abjection; mais il ne saurait nous soutenir à jamais dans le vide; notre dignité est toute dans l'obéissance; tout autre appui est perfide.

Telle est la pensée, tel sera le style. Celui de Corneille, dans ceux de ses ouvrages dont nous nous occupons maintenant, est fort souvent admirable d'élévation, de force et de candeur. Mis à la suite les uns des autres, les vers sublimes qui jaillissent de sa pensée tout héroïque rempliraient des pages entières. Mais il est trop habituellement tendu, emphatique, et dans certains endroits les vers sublimes sont moins nombreux, il faut l'avouer, que les vers franchement barbares. Il ne faut pas, nous a-t-on dit, lire Corneille, il faut le voir à la scène. J'admets que tout auteur dramatique qui sait son métier, doit valoir quel-

que chose de plus à la scène qu'à la lecture; cela est vrai de Corneille surtout : la puissance de ses conceptions dramatiques, l'incomparable énergie des situations qu'elles amènent, n'ont toute leur signification qu'au théâtre, et son langage même est éminemment théâtral, dans le meilleur sens qu'on voudra donner à ce mot, qui n'est guère pris en bonne part. J'accorde encore qu'il en est de certains traits heurtés et durs, comme des décorations mêmes du théâtre, qui, vues de près, sont hideuses, et qui de loin paraissent l'œuvre, non d'une brosse grossière, mais d'un pinceau délicat et moelleux. Mais, après tout, la lecture, non la représentation, est la vraie pierre de touche de la bonté d'une œuvre dramatique. Je reconnais le prestige de la scène comme un fait; mais ce qui n'est bon qu'à la représentation n'est pas bon, ce qui ne paraît pas vrai à la lecture n'est pas vrai. Je puis me récuser sur le mérite des tragédies de Corneille; mais je ne suspendrai pas mon jugement jusqu'à ce que je les aie vues au théâtre, où probablement je ne les verrai jamais.

VII. — Pompée. (1641.)

C'est par cette pièce que nous abordons la troisième série des œuvres de Corneille. Mais, à vrai dire, on ne peut prendre *Pompée* pour une tragédie, puisque le seul personnage capable d'exciter en nous un intérêt tragique meurt dès l'ouverture du drame. Aucun autre ne nous inspire la moindre émotion de

ce genre. Quels vœux pouvons-nous former, quelles craintes pouvons-nous éprouver au milieu de ce mélange de héros et de lâches coquins, y compris Ptolémée ? Cléopâtre nous dit, il est vrai :

Les princes ont cela de leur haute naissance ;
Leur âme dans leur sang prend des impressions
Qui dessous leur vertu rangent leurs passions.....
Tout est illustre en eux quand ils daignent se croire ;
Et si le peuple y voit quelques déréglements,
C'est quand l'avis d'autrui corrompt leurs sentiments.....
Il croit cette âme basse et se montre sans foi ;
Mais s'il croyait la sienne, il agirait en roi (1).

Mais, malgré ces vers, la catastrophe de la mort de Ptolémée nous laisse parfaitement indifférents. Il n'y a presque pas d'intérêt, et l'on peut dire pas d'action ; ce sont seulement trois figures colossales qui passent devant nos yeux, mais que notre regard ne saurait mesurer : Cornélie, Cléopâtre, César. Celui-ci, le moins grand des trois, en est peut-être le plus naturel. Corneille a suivi son impulsion ordinaire en donnant aux caractères de femmes le privilége d'une grandeur exceptionnelle. Ici pourtant il y a de l'humanité encore dans les types qu'il présente. Cornélie, bien qu'un peu fatigante parfois, est noblement caractérisée par sa fidélité à son époux, par le mélange d'admiration et de haine qu'elle éprouve pour César, et qui se résume dans cette exclamation si connue :

O ciel ! que de vertus vous me faites haïr (2) !

Son rôle est plein de beaux vers. Elle est presque touchante dans la belle scène de l'acte V, où l'af-

(1) Acte II, scène I. (2) Acte III, scène IV.

franchi Philippe lui apporte les cendres de Pompée et lui fait le récit de ses funérailles :

Mes yeux, puis-je vous croire, et n'est-ce point un songe,
Qui sur mes tristes vœux a formé ce mensonge?
Te revois-je, Philippe, et cet époux si cher
A-t-il reçu de toi les honneurs du bûcher?
Cette urne que je tiens contient-elle sa cendre?
O vous, à ma douleur objet terrible et tendre,
Éternel entretien de haine et de pitié,
Restes du grand Pompée, écoutez sa moitié (1).

Plus loin, au cinquième acte, après que Philippe lui a rapporté les paroles de César sur la mort de Pompée, duquel il veut entreprendre la vengeance :

Restes d'un demi-dieu, dont à peine je puis
Égaler le grand nom, tout vainqueur que j'en suis, etc.

elle s'écrie :

O soupirs! ô respect! oh! qu'il est doux de plaindre
Le sort d'un ennemi quand il n'est plus à craindre!
Qu'avec chaleur, Philippe, on court à le venger,
Lorsqu'on s'y voit forcé par son propre danger,
Et quand cet intérêt qu'on prend pour sa mémoire
Fait notre sûreté comme il croît notre gloire!
César est généreux, j'en veux être d'accord;
Mais le roi le veut perdre, et son rival est mort.
Sa vertu laisse lieu de douter à l'envie
De ce qu'elle ferait s'il le voyait en vie.....
Tant d'intérêts sont joints à ceux de mon époux
Que je ne devrais rien à ce qu'il fait pour nous,
Si, comme par soi-même un grand cœur juge un autre,
Je n'aimais mieux juger sa vertu par la nôtre,
Et croire que nous seuls armons ce combattant,
Parce qu'au point qu'il est, j'en voudrais faire autant (2).

Écoutons-la encore dans ses adieux à César (3), où

(1) Acte V, scène I. (2) *Ibid.* (3) Acte V, scène IV.

les sentiments de vengeance et d'estime qui luttent dans son âme se montrent tout à fait à découvert :

Tu veux à ce héros rendre un devoir suprême.
L'honneur que tu lui rends rejaillit sur toi-même.
Tu m'en veux pour témoin : j'obéis au vainqueur ;
Mais ne présume pas toucher par là mon cœur.
La perte que j'ai faite est trop irréparable ;
La source de ma haine est trop inépuisable :
A l'égal de mes jours je la ferai durer ;
Je veux vivre avec elle, avec elle expirer.
Je t'avouerai pourtant, comme vraiment Romaine,
Que pour toi mon estime est égale à ma haine ;
Que l'une et l'autre est juste, et montre le pouvoir,
L'une de ta vertu, l'autre de mon devoir ;
Que l'une est généreuse, et l'autre intéressée,
Et que, dans mon esprit, l'une et l'autre est forcée.
Tu vois que ta vertu, qu'en vain on veut trahir,
Me force de priser ce que je dois haïr.
Juge ainsi de la haine où mon devoir me lie ;
La veuve de Pompée y force Cornélie.
J'irai, n'en doute point, au sortir de ces lieux,
Soulever contre toi les hommes et les dieux ;
Ces dieux qui t'ont flatté, ces dieux qui m'ont trompée,
Ces dieux qui dans Pharsale ont mal servi Pompée,
Qui, la foudre à la main, l'ont pu voir égorger ;
Ils connaîtront leur faute, et le voudront venger.

Certes, Médée, avec son amour romanesque, sa magie et sa fureur, est bien pauvre à côté de Cornélie. Mais, disons-le toutefois, l'ensemble du rôle est trop tendu, et l'admiration ne sauve pas toujours de la monotonie.

Les beaux passages, du reste, abondent dans *Pompée ;* la délibération de Ptolémée avec ses conseillers, la peinture du champ de bataille de Pharsale, le récit des funérailles de Pompée, tout cela a été remarqué et cité, et tout cela mérite fort de l'être.

Mais quel langage y parle l'amour! Cléopâtre dit, en parlant de César :

Son bras ne dompte point de peuples ni de lieux
Dont il ne rende hommage au pouvoir de mes yeux,
Et de la même main dont il quitte l'épée
Fumante encor du sang des amis de Pompée,
Il trace des soupirs et d'un style plaintif,
Dans son champ de victoire il se dit mon captif (1).

Et plus loin :

Et ma rigueur, mêlée aux faveurs de la guerre,
Ferait un malheureux du maître de la terre (2).

A quoi Charmion répond :

J'oserais bien jurer que vos charmants appas
Se vantent d'un pouvoir dont ils n'useront pas,
Et que le grand César n'a rien qui l'importune
Si vos seules rigueurs ont droit sur sa fortune (3).

Somme toute, l'abus du genre admiratif marque déjà la tragédie de *Pompée*. Cependant les caractères n'y sont pas si exorbitants qu'ils le deviendront après; César, entre autres, est passablement humain. Mais nous allons passer à d'autres types.

VIII. — Rodogune. (1644.)

Il est difficile de trop admirer *Rodogune* sous le rapport de la conception et de l'effet dramatique, et pourtant elle sort audacieusement de la vérité humaine. Dans quelle classe faut-il ranger cette Cléopâtre, reine de Syrie, meurtrière de son mari, mère

(1) Acte II, scène I. (2) *Ibid.* (3) *Ibid.*

de deux jumeaux dont elle seule peut nommer l'aîné et ainsi décider la royauté? Elle offre le trône à celui des deux qui tuera Rodogune, sa captive et sa rivale, autrefois aimée de son mari Nicanor, que la mort seule a empêché d'épouser cette princesse, sœur du roi des Parthes :

Entre deux fils que j'aime avec même tendresse,
Embrasser ma querelle est le seul droit d'aînesse :
La mort de Rodogune en nommera l'aîné.....
Je vous le dis encor, le trône est à ce prix;
Je puis en disposer comme de ma conquête;
Point d'aîné, point de roi, qu'en m'apportant sa tête (1).

De son côté, Rodogune, aimée des deux princes, n'en aime au fond aucun, malgré une sorte de préférence pour Antiochus; elle veut surtout se servir d'eux pour venger la mort de son royal amant, Nicanor leur père :

Sentiments étouffés de colère et de haine.....
Pour rendre enfin justice aux mânes d'un grand roi,
Rapportez à mes yeux son image sanglante,
D'amour et de fureur encore étincelante,
Telle que je le vis, quand tout percé de coups
Il me cria : « Vengeance! Adieu, je meurs pour vous (2)! »

Quand après la proposition de Cléopâtre à ses fils, ils viennent tous deux auprès de Rodogune, protestant de leur amour, et lui demandant de choisir l'un d'eux, après s'être fait presser un moment, elle s'écrie :

Eh bien donc! il est temps de me faire connaître.
J'obéis à mon roi, puisqu'un de vous doit l'être;

(1) Acte II, scène IV. (2) Acte III, scène III.

Mais, quand j'aurai parlé, si vous vous en plaignez,
J'atteste tous les dieux que vous m'y contraignez.....
C'est à vous de choisir mon amour ou ma haine.
J'aime les fils du roi, je hais ceux de la reine :
Réglez-vous là-dessus; et, sans plus me presser,
Voyez auquel des deux vous voulez renoncer.....
Si vous leur préférez une mère cruelle,
Soyez cruels, ingrats, parricides comme elle;
Vous devez la punir si vous la condamnez;
Vous devez l'imiter si vous la soutenez.....
Appelez ce devoir haine, rigueur, colère;
Pour gagner Rodogune il faut venger un père.
Je me donne à ce prix : osez me mériter,
Et voyez qui de vous daignera m'accepter (1).

Voilà la question. L'un des deux fils sera-t-il assez amoureux pour tuer sa mère, l'autre assez ambitieux pour tuer sa maîtresse? Ces deux jeunes princes sont d'un aimable naturel; leur généreuse amitié se soutient sans défaillance, malgré la double rivalité de leur situation; ils répandent, il est vrai, de l'aménité sur cette situation horrible, mais ils ne réussissent pas à corriger la pièce. Il n'y a proprement pas d'action, et les quatre premiers actes ne sont que les préliminaires du cinquième et une suite de discours plutôt que de scènes. Il est vrai qu'une fois l'invraisemblance morale acceptée, on peut admirer l'extrême énergie de plusieurs de ces discours. Ainsi le monologue de Cléopâtre ouvrant le cinquième acte :

Enfin, grâces aux dieux, j'ai moins d'un ennemi.
La mort de Séleucus m'a vengée à demi.....
O toi, qui n'attends plus que la cérémonie
Pour jeter à mes pieds ma rivale punie,
Et par qui deux amants vont d'un seul coup du sort
Recevoir l'hyménée, et le trône, et la mort;

(1) Acte III, scène IV.

Poison, me sauras-tu rendre mon diadème?
Le fer m'a bien servie, en feras-tu de même?...
Qui se venge à demi court lui-même à sa peine :
Il faut ou condamner ou couronner sa haine.
Dût le peuple en fureur, pour ses maîtres nouveaux,
De mon sang odieux arroser leurs tombeaux,
Dût le Parthe vengeur me trouver sans défense,
Dût le ciel égaler le supplice à l'offense,
Trône, à t'abandonner je ne puis consentir;
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir;
Il vaut mieux mériter le sort le plus étrange.
Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge (1)!

Ce cinquième acte est au-dessus de tout éloge. Rien de plus tragique, rien de plus saisissant que le dénoûment. En général, les dénoûments sont la partie faible du drame; il est rare qu'ils se soutiennent à la hauteur des intérêts excités. Mais ici tout est beau, la donnée morale une fois admise, je le répète. La situation est hors de comparaison : Antiochus, déclaré l'héritier du trône et l'époux de Rodogune, est présenté par sa mère au peuple; il est assis sur le trône et va prendre la coupe nuptiale avant d'aller au temple. Tout à coup Timagène, gouverneur des jeunes princes, accourt et annonce qu'il vient de trouver dans le parc Séleucus blessé, et qu'il l'a vu mourir. Cléopâtre s'écrie que, sans doute, il a mis fin lui-même à ses jours. Mais le mourant a parlé; ses yeux affaiblis ont pris Timagène pour Antiochus, et il a prononcé ces paroles :

Une main qui nous fut bien chère
Venge ainsi le refus d'un coup trop inhumain.
Régnez; et surtout, mon cher frère,
Gardez-vous de la même main.....

(1) Acte V, scène I.

ANTIOCHUS.

O frère, plus aimé que la clarté du jour!
O rival, aussi cher que m'était mon amour!
Je te perds, et je trouve en ma douleur extrême
Un malheur dans ta mort plus grand que ta mort même.
Oh! de ses derniers mots fatale obscurité!
En quel gouffre d'horreur m'as-tu précipité?.....
« Une main qui nous fut bien chère! »
Madame (*à Rodogune*) est-ce la vôtre ou celle de ma mère (1)?

Et plus loin, après les justifications de toutes deux :

Non, je n'écoute rien, et dans la mort d'un frère
Je ne veux point juger entre vous et ma mère.
Assassinez un fils, massacrez un époux,
Je ne veux me garder ni d'elle ni de vous.
Suivons aveuglément ma triste destinée;
Pour m'exposer à tout, achevons l'hyménée.
Cher frère, c'est pour moi le chemin du trépas;
La main qui t'a percé ne m'épargnera pas.....

Il veut prendre la coupe; Rodogune le retient en rappelant qu'elle vient de Cléopâtre, et demande qu'on en fasse l'essai sur un esclave.

Je le ferai moi-même,

répond Cléopâtre en avalant le poison, dans l'espoir d'être imitée par les époux. Mais l'effet en est trop prompt; Rodogune arrête encore Antiochus :

Seigneur, voyez ses yeux
Déjà tout égarés, troubles et furieux,
Cette affreuse sueur qui court sur son visage,
Cette gorge qui s'enfle. Ah! bons dieux! quelle rage!
Pour vous perdre après elle, elle a voulu périr.

ANTIOCHUS.

N'importe, elle est ma mère, il faut la secourir.

(1) Acte V, scène IV.

CLÉOPATRE.

Va, tu me veux en vain rappeler à la vie;
Ma haine est trop fidèle et m'a trop bien servie.....
Règne; de crime en crime enfin te voilà roi.
Je t'ai défait d'un père et d'un frère, et de moi.
Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes!
Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalousie, et que confusion!
Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble!

ANTIOCHUS.

Ah! vivez pour changer cette haine en amour.

CLÉOPATRE.

Je maudirais les dieux s'ils me rendaient le jour.
Qu'on m'emporte d'ici : je me meurs. Laonice,
Si tu veux m'obliger par un dernier service,
Après les vains efforts de mes inimitiés,
Sauve-moi de l'affront de tomber à leurs pieds (1).

Malgré ces beautés, la tragédie, on ne saurait trop le redire, n'est pas faite pour représenter des monstres. Ce sont nos semblables que nous y cherchons, avec les défauts, les faiblesses, les qualités qui appartiennent à l'homme, non des êtres qui n'ont d'humain que la face. Voyez lady Macbeth : toute révoltante qu'elle est, elle s'arrête au moment de porter la main sur Duncan endormi, parce que, « avec ses cheveux blancs, il ressemble à son père (2). » C'est la touche de l'humanité. On la cherche en vain chez Cléopâtre; ce n'est pas de la terreur qu'elle inspire, c'est de l'horreur. Ici, d'ailleurs, nous sommes constamment aux prises avec le réel, tandis que l'idéal

(1) Acte V, scène IV.

(2) SHAKESPEARE, *Macbeth*, acte II, scène II.

où Shakespeare transporte la redoutable épouse du thane écossais adoucit l'impression qu'elle produit. Le drame de *Macbeth*, né des intimes profondeurs de l'âme, a le caractère d'une vision terrible, mais grandiose.

Le dénoûment même de la tragédie de Corneille ne satisfait le sens moral qu'à demi. Voici un bon naturel, un excellent jeune homme; eh bien! il va devenir l'époux de cette Rodogune qui n'est guère moins odieuse que sa rivale. Deux femmes de cette trempe, c'est trop dans une même pièce.

IX. — Héraclius. (1647.)

Le succès de *Rodogune* mit Corneille en goût de traiter un sujet analogue par la force du tissu et la force exorbitante des sentiments et des caractères. La tragédie d'*Héraclius* est d'une complication extraordinaire; à la lecture elle est difficile à comprendre. Il est possible que le jeu de la scène en fasse mieux saisir l'enchaînement; mais on dirait que, du commencement à la fin, le poëte a visé à en faire une énigme. J'essaierai, Messieurs, de vous en donner l'analyse.

L'usurpateur Phocas a fait périr, après l'avoir détrôné, Maurice, empereur de Constantinople. De toute la famille de ce prince, il croit n'avoir laissé vivre qu'une fille, Pulchérie, qu'il a recueillie et qu'il élève dans son palais. Mais Léontine, dame de Constantinople, attachée au service de l'impératrice, a livré

aux meurtriers son propre fils Léonce, sous le nom d'Héraclius, fils de l'empereur, et a conservé ainsi les jours du jeune prince ; puis elle a réussi à substituer Héraclius à Martian, fils de Phocas; Martian est resté auprès d'elle sous le nom de Léonce. Elle prépare ainsi deux résultats : l'un, la restauration de la famille de Maurice dans la personne d'Héraclius, qui connaît le secret de sa naissance; l'autre, le meurtre de Phocas par les mains de son propre fils, qu'elle élève, en qualité de Léonce, dans la haine de l'usurpateur. Elle dit elle-même, que si elle n'a pas fait périr Martian, ce qui était si naturel :

Ce fut sur l'espoir seul qu'un jour, pour s'agrandir,
A ma pleine vengeance il pourrait s'enhardir;
Je ne l'ai conservé que pour ce parricide.

Eudoxe, sa fille, à laquelle Léontine révèle ses plans, lui répond :

Je sais qu'un parricide est digne d'un tel père;
Mais faut-il qu'un tel fils soit en péril d'en faire?
Et sachant sa vertu, pouvez-vous justement
Abuser jusque-là de son aveuglement?

Léontine trouve l'objection mal fondée :

Dans le fils d'un tyran l'odieuse naissance
Mérite que l'erreur arrache l'innocence,
Et que, de quelque éclat qu'il se soit revêtu,
Un crime qu'il ignore en souille la vertu (1).

Par conséquent, sans cet abominable dessein, en dehors de toute possibilité morale, et où le monstrueux est tel que l'imagination même s'y refuse, le drame n'existerait pas.

(1) Acte II, scène III.

Deux autres éléments viennent former le nœud et hâter la catastrophe : le mariage que Phocas veut conclure entre Héraclius, qu'il croit Martian, et Pulchérie, fille de Maurice; et le bruit tout à coup répandu parmi le peuple qu'Héraclius est vivant. De là des complications que l'on peut concevoir, et que Léontine redouble par de fausses révélations et des demi-lumières qui jettent tous les personnages dans d'effroyables perplexités. Chacun tour à tour, ou tous à la fois, se voient placés sur le bord d'un abîme, qui pour les uns est l'inceste, pour d'autres le parricide, pour Phocas le meurtre de son propre fils. Léontine, amenée devant lui et sommée de lui découvrir la vérité, lui déclare que l'un des deux est son fils, l'autre, le fils de Maurice :

Devine, si tu peux, et choisis, si tu l'oses;
L'un des deux est ton fils, l'autre est ton empereur.
Tremble dans ton amour, tremble dans ta fureur.
Je te veux toujours voir, quoi que ta rage fasse,
Craindre ton ennemi dedans ta propre race,
Toujours aimer ton fils dedans ton ennemi,
Sans être ni tyran, ni père qu'à demi (1).

Après que tout a été bien brouillé par Léontine, un coup qu'elle n'a point préparé, auquel elle n'a point de part, met fin aux jours de Phocas. Alors seulement elle produit un billet qui éclaircit tout, et qu'elle aurait produit plus tôt, si elle n'avait pas tenu, avec un acharnement diabolique, à faire périr Phocas par la main de son propre fils. Ainsi, et c'est là le défaut capital, toute l'action tourne autour

(1) Acte IV, scène IV.

d'une fantaisie atroce de cette femme; tous les personnages n'ont été entre ses mains que des marionnettes; elle-même finit par être la dupe de ses propres artifices; le dénoûment, venu du dehors, se fait sans elle, en sorte qu'elle n'a que trop de raison de dire quelque part :

> Je ne fais rien du tout quand je pense tout faire (1).

Corneille a combiné l'ensemble de sa pièce avec une incroyable vigueur de conception; les situations sont terribles; l'anxiété est continuelle et croissante. On en peut juger par l'effet que produit la lutte généreuse entre les deux jeunes gens, réclamant tous deux ce nom d'Héraclius qui doit conduire au supplice celui qui a droit de le porter, et après laquelle Phocas s'écrie :

> Hélas! je ne puis voir qui des deux est mon fils;
> Et je vois que tous deux ils sont mes ennemis.
> En ce piteux état, quel conseil dois-je suivre?
> J'ai craint un ennemi, mon bonheur me le livre;
> Je sais que de mes mains il ne peut se sauver,
> Je sais que je le vois et ne puis le trouver.
> La nature tremblante, incertaine, étonnée,
> D'un nuage confus couvre sa destinée :
> L'assassin sous cette ombre échappe à ma rigueur,
> Et, présent à mes yeux, il se cache en mon cœur.
> Martian! A ce nom aucun ne veut répondre,
> Et l'amour paternel ne sert qu'à me confondre.
> Trop d'un Héraclius en mes mains est remis;
> Je tiens mon ennemi, mais je n'ai plus de fils.....
> O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
> Tu recouvres deux fils pour mourir après toi;
> Et je n'en puis trouver pour régner après moi (2)!

(1) Acte II, scène VII. (2) Acte IV, scène III.

Voltaire remarque judicieusement que, dans le cours de la pièce, Phocas est moins un tyran qu'un vieux bonhomme, un père malheureux; ses crimes, commis il y a tant d'années, se trouvent en fait à l'arrière-plan, tandis que sa détresse actuelle attire sur lui un intérêt qui est un défaut dans le plan de la pièce.

Le caractère de Pulchérie est noble, quoique d'une fierté un peu emportée et dans le goût de tant d'autres personnages de Corneille, mais plus à sa place devant le meurtrier de sa famille. On ne craint pas de lui entendre dire à Phocas, qui la presse d'épouser le prétendu Martian :

> Après l'assassinat de ma famille entière,
> Quand tu ne m'as laissé père, mère, ni frère,
> Que j'en fasse ton fils légitime héritier !
> Que j'assure par là leur trône au meurtrier !
> Non, non ; si tu me crois le cœur si magnanime
> Qu'il ose séparer ses vertus de ton crime,
> Sépare tes présents, et ne m'offre aujourd'hui
> Que ton fils sans le sceptre, ou le sceptre sans lui.....
> On dit qu'Héraclius est tout prêt de paraître :
> Tyran, descends du trône, et fais place à ton maître (1).

L'aimable et noble caractère des deux jeunes princes Héraclius et Martian, leur attachement mutuel, leur générosité, rappellent l'amitié d'Antiochus et de Séleucus dans *Rodogune;* ici encore, ce spectacle repose et rafraîchit l'âme. Ainsi, qui ne serait ému quand Héraclius dit à Martian :

> Ami, rends-moi mon nom : la faveur n'est pas grande;
> Ce n'est que pour mourir que je te le demande (2)!

(1) Acte I, scène II. (2) Acte IV, scène III.

Le style d'*Héraclius* est plein de grandeur et de puissance ; il s'y trouve une foule de beaux vers, une admirable énergie, mais quelquefois des familiarités de langage qui feraient presque sourire :

Vous êtes fille, Eudoxe, et vous avez parlé (1).
Vous êtes curieuse, et voulez trop savoir (2).
Je vous l'ai déjà dit, votre langue nous perd (3).

Reste à savoir si ce ton est un vrai défaut. Cela est hors de doute dans le système de la tragédie française, telle qu'elle s'est faite depuis Corneille. Mais alors la séparation entre le tragique et le comique, le noble et le familier, n'était pas consommée ; les conditions du style dramatique étaient moins déterminées. De nos jours, on cherche à en revenir à ce mélange des tons divers, et à rendre de l'ampleur à un genre dont le temps devait faire ressortir les lacunes et la monotonie.

X. — Don Sanche d'Aragon. (1651.)

Parmi les œuvres qui portent des traces du déclin de Corneille, il en est qui ne sont guère lues, dont on ne parle pas, et qui, cependant, méritent d'attirer l'attention mieux que d'autres qui conservent une certaine renommée. *Don Sanche d'Aragon* est de ce nombre. Dans cette pièce, intitulée : *Comédie héroïque*, Corneille, naturellement romanesque, l'a été à bride abattue. *Don Sanche* est un véritable roman ; il est aisé de s'en convaincre par l'analyse de ce drame ;

(1) Acte II, scène I. (2) Acte II, scène VII. (3) Acte II, scène III.

mais c'est une pièce intéressante, qui me paraît renfermer des éléments distingués et qui, je l'avoue, a pour moi un attrait particulier.

Un Carlos, dont l'origine est inconnue, a fait des prodiges de valeur au service de la jeune reine de Castille, Isabelle, dont le cœur est à lui sans qu'il en ait obtenu ni sollicité l'aveu. Elle est appelée par le vœu public à faire choix d'un époux, et trois hommes de haute naissance lui sont recommandés par les États de son royaume. Piquée du mépris que ces trois seigneurs, dans une occasion solennelle, affectent pour Carlos, à cause de l'obscurité ou du mystère de sa naissance, elle le comble d'honneurs en leur présence :

DON MANRIQUE *à Carlos, qui veut s'asseoir à côté des seigneurs au conseil.*

Tout beau, tout beau, Carlos! D'où vous vient cette audace?
Et quel titre en ce rang a pu vous établir?

CARLOS.

J'ai vu la place vide, et cru la bien remplir.

DON MANRIQUE.

Un soldat bien remplir une place de comte!

CARLOS.

Seigneur, ce que je suis ne me fait point de honte.
Depuis plus de six ans il ne s'est fait combat
Qui ne m'ait bien acquis ce grand nom de soldat (1).

Isabelle lui commande de lui raconter ses exploits; Carlos obéit, au grand mécontentement des seigneurs,

(1) Acte I, scène III.

et sur l'objection qu'ils persistent à faire de l'obscurité de sa naissance, il ajoute :

Se pare qui voudra du nom de ses aïeux.
Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux;
Je ne veux rien devoir à ceux qui m'ont fait naître.....
Seigneur, pour mes parents je nomme mes exploits;
Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père.

DON LOPE.

Vous le voyez, madame, et la preuve en est claire;
Sans doute il n'est pas noble.

ISABELLE.

Eh bien! je l'anoblis.
Quelle que soit sa race, et de qui soit-il fils,
Qu'on ne conteste plus.

DON MANRIQUE.

Encore un mot, de grâce.

ISABELLE.

Don Manrique, à la fin, c'est prendre trop d'audace.
Ne puis-je l'anoblir, si vous n'y consentez?

DON MANRIQUE.

Oui, mais ce rang n'est dû qu'aux hautes dignités:
Tout autre qu'un marquis ou comte le profane.

ISABELLE.

Eh bien! seyez-vous donc, marquis de Santillane,
Comte de Penafiel, gouverneur de Burgos.
Don Manrique, est-ce assez pour faire seoir Carlos?
Vous reste-t-il encor quelque scrupule en l'âme?

DON MANRIQUE.

Achevez, achevez; faites-le roi, madame.
Par ces marques d'honneur l'élever jusqu'à nous,
C'est moins nous l'égaler que l'approcher de vous...
Je sors avant ce choix, non que j'en sois jaloux,
Mais de peur que mon front n'en rougisse pour vous.

Isabelle, après avoir réprimandé don Manrique, lui pardonne et ajoute :

Soit que j'aime Carlos, soit que, par simple estime,
Je rende à ses vertus un honneur légitime,
Vous devez respecter, quels que soient mes desseins,
Ou le choix de mon cœur, ou l'œuvre de mes mains.
Je l'ai fait votre égal ; et quoiqu'on s'en mutine,
Sachez qu'à plus encor ma faveur le destine.
Je veux qu'aujourd'hui même il puisse plus que moi :
J'en ai fait un marquis, je veux qu'il fasse un roi.
S'il a tant de valeur que vous-mêmes le dites,
Il sait quelle est la vôtre et connaît vos mérites,
Et jugera de vous avec plus de raison
Que moi, qui n'en connais que la race et le nom.
Marquis, prenez ma bague, et la donnez pour marque
Au plus digne des trois, que j'en fasse un monarque.
Je vous laisse y penser tout ce reste du jour.
Rivaux ambitieux, faites-lui votre cour :
Qui me rapportera l'anneau que je lui donne
Recevra sur-le-champ ma main et ma couronne (1).

Carlos, resté seul avec ses rivaux, leur déclare à quelle condition et en faveur de qui il se dessaisira de l'anneau :

Comtes, de cet anneau dépend le diadème.
Il vaut bien un combat ; vous avez tous du cœur,
Et je le garde.....

DON LOPE.

A qui, Carlos?

CARLOS.

A mon vainqueur (2)

Les trois seigneurs discourant de cet étrange défi, deux d'entre eux déclarent qu'ils ne combattront pas contre un inconnu. Le troisième, don Alvar, dont le cœur n'appartient point à Isabelle, car il aime ail-

(1) Acte I, scène III. (2) Acte I, scène IV.

leurs, est le seul qui s'apprête à obtenir de Carlos, par le droit de l'épée, la bague et la main de la reine : c'est à lui, s'il est vainqueur, que les deux rivaux viendront ensuite disputer l'une et l'autre. Isabelle, cependant, alarmée d'un combat qu'elle n'avait pas prévu, cherche à l'empêcher, et commence par ordonner qu'il soit différé. Plus tard, elle fait appeler les trois compétiteurs, et leur annonce qu'elle-même donnera l'anneau; mais elle exclut Alvar, dont elle sait le cœur engagé. Puis, elle offre sa main à celui des deux autres qui acceptera Carlos pour beau-frère; car chacun d'eux a une sœur. Tous deux se récrient, l'un par orgueil, l'autre parce qu'ils sont convenus, disent-ils, que celui des deux qui n'épousera pas la reine, épousera la sœur de son rival. Ils obéiront d'ailleurs, mais Carlos leur paiera cher l'humiliation qu'ils acceptent par obéissance. Carlos, de son côté, a refusé la faveur qui lui était offerte. Isabelle s'imagine qu'il a quelque autre attachement dont elle n'est pas l'objet. Elle répond à sa dame d'honneur qui lui dit :

Mais je ne comprends point ce mouvement jaloux.

ISABELLE.

Tu ne le comprends point! et c'est ce qui m'étonne :
Je veux donner son cœur, non que son cœur se donne.
Je veux que son respect l'empêche de m'aimer,
Non des flammes qu'une autre a su mieux allumer.
Je veux bien plus : qu'il m'aime, et qu'un juste silence
Fasse à des feux pareils pareille violence;
Que l'inégalité lui donne même ennui;
Qu'il souffre autant pour moi que je souffre pour lui (1).

(1) Acte III, scène VI.

Puis, apprenant qu'on répand le bruit de l'arrivée prochaine du jeune roi d'Aragon, don Sanche, que depuis vingt ans on croyait mort au berceau, elle affecte de la joie de trouver enfin, en la personne de ce prince, un prétendant digne d'elle. Ce bruit prend de la consistance, malgré les éclaircissements que donne sur la mort de don Sanche, sa mère Léonor, réfugiée depuis longues années à la cour d'Isabelle. Les deux rivaux se tiennent pour assurés que don Sanche est vivant et n'est autre que le mystérieux Carlos. Ils s'en ouvrent à Carlos lui-même, qui croit qu'ils veulent se moquer de lui :

Comtes, ces faux respects dont je me vois surpris,
Sont plus injurieux encor que vos mépris.
Je pense avoir rendu mon nom assez illustre
Pour n'avoir pas besoin qu'on lui donne un faux lustre.
Reprenez vos honneurs où je n'ai point de part.
J'imputais ce faux bruit aux fureurs du hasard,
Et doutais qu'il pût être une âme assez hardie
Pour ériger Carlos en roi de comédie;
Mais puisque c'est un jeu de votre belle humeur,
Sachez que les vaillants honorent la valeur,
Et que tous vos pareils auraient quelque scrupule
A faire de la mienne un éclat ridicule.
Si c'est votre dessein d'en réjouir ces lieux,
Quand vous m'aurez vaincu, vous me raillerez mieux.
La raillerie est belle après une victoire;
On la fait avec grâce aussi bien qu'avec gloire (1).

Mais don Lope et don Manrique persistent à ne vouloir pas combattre Carlos, tant que son vrai nom ne sera pas connu. Doublement irrité et de leur refus et de leur obstination à le parer d'un nom qui

(1) Acte IV, scène II.

n'est pas le sien, il s'en plaint à la reine, qui, de son côté, laissant éclater ses soupçons jaloux, entraîne Carlos à lui faire l'aveu de ses sentiments, auxquels le trouble involontaire d'Isabelle fait assez voir qu'elle répond. Toutefois, elle lui demande d'attendre don Sanche, et de ne se défaire de l'anneau qu'en sa faveur; car, étant roi, lui seul est digne d'elle. Au lieu de don Sanche, arrive un vieux pêcheur, qui se dit le père de Carlos. Carlos, de son côté, reconnaît le pêcheur pour son père. Le peuple et même les comtes s'indignent de cette chute et tiennent le pêcheur pour un imposteur; on le traîne en prison; mais Carlos vient le redemander à la reine :

Eh bien! madame, enfin on connaît ma naissance;
Voilà le digne fruit de mon obéissance.
J'ai prévu ce malheur, et l'aurais évité
Si vos commandements ne m'eussent arrêté.
Ils m'ont livré, madame, à ce moment funeste;
Et l'on m'arrache encor le seul bien qui me reste!
On me vole mon père! On le fait criminel!
On attache à son nom un opprobre éternel!
Je suis fils d'un pêcheur, mais non pas d'un infâme;
La bassesse du sang ne va point jusqu'à l'âme,
Et je renonce aux noms de comte et de marquis
Avec bien plus d'honneur qu'aux sentiments de fils....
Sanche, fils d'un pêcheur, et non d'un imposteur,
De deux comtes jadis fut le libérateur;
Sanche, fils d'un pêcheur, mettait naguère en peine
Deux illustres rivaux sur le choix de leur reine;
Sanche, fils d'un pêcheur, tient encore en sa main
De quoi faire bientôt tout l'heur d'un souverain;
Sanche enfin, malgré lui, dedans cette province,
Quoique fils d'un pêcheur, a passé pour un prince (1).

Mais en ce moment apparaît un nouveau person-

(1) Acte V, scène V.

nage; c'est un vieil ami du dernier roi d'Aragon, qui, sortant comme du tombeau, vient révéler à Carlos le secret de sa royale naissance. Carlos est, en effet, don Sanche d'Aragon; il épouse la reine Isabelle de la pleine approbation de ses rivaux.

Redisons-le, Messieurs, la scène tragique en elle-même n'admet pas le roman. Elle exige la poésie; mais si la poésie, en d'autres termes, si l'idéal est dans la vérité, le romanesque n'y est pas. Ces deux mots désignent deux choses essentiellement différentes, bien que fréquemment confondues. La poésie, c'est-à-dire la recherche et l'expression de l'idéal, est ce qu'il y a de plus profond, de plus complet, de plus vrai dans la vie; c'est le sens et l'esprit même de la vie, dégagés des formes et des accidents sous lesquels ils s'enveloppent. Le roman, j'entends le roman au sens abstrait, et non des œuvres telles que *Robinson*, *Gil Blas* et bien d'autres, le roman, dis-je, n'est point la vie; il n'en est guère qu'une image tronquée et fallacieuse, telle que peuvent la rêver la vanité, l'indolence, la paresse d'esprit et de caractère. Il falsifie la vie, non-seulement dans ses conditions positives, mais dans le tour qu'il prête à nos sentiments les plus intimes; il tend à créer un ordre d'impressions faux et une sensibilité factice; il flatte notre goût pour le spectacle et notre tendance à mépriser les réalités. On rencontre de la poésie chez les hommes d'action; toute individualité énergique a son idéal; l'idéal développe les forces de l'être; il enfante des actes réels; il tend à dominer l'ensemble de la

vie. Mais se plonger dans le roman, c'est échapper à la vie; l'élément romanesque dissipe, consume les forces de l'individu; l'homme romanesque est un paresseux qui fuit devant les exigences de sa condition pour s'en aller muser parmi les chimères. Et cependant, Messieurs, en dépit de tout cela, la rêverie est, en un sens, un élément de la vie humaine dans ses conditions actuelles; il y a des moments où l'on rêve, où, à le prendre comme un repos, on peut même avoir besoin de rêver. On se plaît alors à se faire des romans, ou du moins à en lire, et pourvu qu'on ne reste pas longtemps dans cet état d'engourdissement, si le rêve est agréable, on ne regrette pas trop de l'avoir fait. Entre ces deux tendances si divergentes, le romanesque et l'idéal, il en faut convenir, il y a communauté d'origine. Un monde incomplet, altéré, vicié par une catastrophe mystérieuse, ne saurait plus satisfaire les besoins d'une âme créée pour une vie harmonique et pleine. Quand c'est dans l'idéal que l'âme cherche ce qui lui manque ici-bas, elle retourne à sa tendance originelle, la vérité complète. Ses désirs et ses créations se projettent en lignes transcendentales, si l'on veut, mais directes, et pour ainsi dire perpendiculaires; le vrai monde poétique est un monde duquel l'âme peut jouir sans se déplacer. Mais le romanesque contourne et brise ces lignes pures; il égare en un pays perdu les créations de l'imagination; du roman à la poésie il y a la différence du mensonge à la vérité : l'un est un parfum suave, mais énervant et

malsain; l'autre, l'air salubre et vivifiant des mon tagnes.

Et cependant, ces deux tendances, dont la direction a si peu d'affinité, se réunissent parfois dans le même génie et s'y attaquent mutuellement : Corneille mêla le roman à la poésie, et en cela, nous l'avons remarqué, il fut de son temps. Mais Corneille a été poëte, et en quelque sorte, malgré son temps. Ce qu'on admirait le plus alors chez lui, c'est ce que nous ne prisons plus, ce que même nous envisageons comme des taches. Nous admirons en lui ce qui dès lors était vrai, ce qui l'est toujours, la poésie, éternellement belle, éternellement jeune.

Pour en revenir à notre sujet, *Don Sanche* est un roman sans doute, et des plus caractérisés. Ce Carlos, modèle de l'Idamore de Voltaire, qui, de simple soldat, devient le premier homme de la Castille, admis par la reine, ou plutôt s'autorisant lui-même à siéger avec les grands du royaume dans le conseil de sa souveraine; les dignités dont il est soudainement comblé par cette princesse, qui aurait pu s'en aviser plus tôt, car si elle le peut aujourd'hui elle le pouvait hier ; cet anneau qu'elle lui remet, et au moyen duquel il va lui choisir un époux et un monarque à la Castille; cette facilité, non-seulement du peuple, mais des seigneurs de Castille et de la reine d'Aragon à prendre, sans le moindre indice, Carlos pour don Sanche; cette histoire d'un enfant royal élevé par un pêcheur, qui le croit en effet son fils; enfin ces révé-

lations inattendues d'un vieux seigneur aragonais qui font le dénoûment ; tout cela est d'un romanesque outré, moins extraordinaire, toutefois, que les sentiments des personnages. Mais ce romanesque ne laisse pas d'être agréable, pour peu qu'on mette de bonne volonté à s'y prêter; les sentiments, étant à la hauteur des événements, les soutiennent; ceux-ci, à leur tour, soutiennent ceux-là; et la vraisemblance, sinon la vérité, naît du concours de deux mensonges. Il est curieux de voir comment l'idéal de l'esprit nobiliaire, chez les seigneurs castillans, s'y rencontre à côté des idées les plus démocratiques, sortant de la bouche de Carlos.

Mais tout n'est pas fiction dans cette pièce; s'il s'y trouve une grandeur fantastique, il s'y trouve aussi une grandeur vraie. Le personnage de Carlos offre un mélange de fierté héroïque et de candeur naïve tout à fait aimable; c'est à la fois un guerrier qui a fait ses preuves, et un adolescent plein de grâce. Isabelle est charmante; elle aime Carlos, mais elle ne veut pas l'avouer ; à peine se l'avoue-t-elle à elle-même; elle unit la transparence de cœur d'une jeune fille à la modestie féminine et à la noblesse d'une reine. Ce rôle, d'une vérité très délicate, plein de touches fines et gracieuses, rappelle, ou plutôt annonce l'*Iphigénie* de Racine, où l'héroïne joint la naïveté d'une enfant à la dignité d'une princesse. Isabelle est reine déjà ; tout en laissant deviner sa prédilection secrète, elle n'en persiste pas moins à garder sa main pour celui que sa naissance rendra

digne du trône. Je ne puis résister au plaisir de vous lire encore quelques vers de ce rôle :

ISABELLE.

Blanche, as-tu rien connu d'égal à ma misère?
Tu vois tous mes désirs condamnés à se taire,
Mon cœur faire un beau choix sans l'oser accepter,
Et nourrir un beau feu sans l'oser écouter.
Vois par là ce que c'est, Blanche, que d'être reine :
Comptable de moi-même au nom de souveraine,
Et sujette à jamais du trône où je me voi,
Je puis tout pour tout autre, et ne puis rien pour moi.....
J'ai fait Carlos marquis, et comte, et gouverneur;
Il doit à ses jaloux tous ces titres d'honneur :
M'en voulant faire avare, ils m'en faisaient prodigue;
Ce torrent grossissait, rencontrant cette digue :
C'était plus les punir que le favoriser.
L'amour me parlait trop, j'ai voulu l'amuser;
Par ces profusions j'ai cru le satisfaire,
Et l'ayant satisfait, l'obliger à se taire.
Mais, hélas! en mon cœur il avait tant d'appui,
Que je n'ai pu jamais prononcer contre lui,
Et n'ai mis en ses mains ce don du diadème,
Qu'afin de l'obliger à s'exclure lui-même.
Ainsi, pour apaiser les murmures du cœur,
Mon refus a porté les marques de faveur;
Et, revêtant de gloire un invisible outrage,
De peur d'en faire un roi je l'ai fait davantage;
Outre qu'indifférente aux vœux de tous les trois,
J'espérais que l'amour pourrait suivre son choix,
Et que le moindre d'eux, de soi-même estimable,
Recevrait de sa main la qualité d'aimable (1).

Le rôle d'Elvire, princesse d'Aragon, est parfaitement inutile. Corneille prenait plaisir à compliquer ses pièces ; c'était le goût du temps encore et un reste de barbarie. La barbarie aime la complication ; c'est à tort qu'on assimile la simplicité à l'imperfection de

(1) Acte II, scène I.

la culture. Il faut une civilisation avancée pour goûter la simplicité.

Le style de *Don Sanche* est remarquable; sans manquer d'énergie, il est en général d'une grâce facile qu'on retrouve parfois chez Corneille, et qui charme d'autant plus qu'elle est entremêlée de force.

XI. — Nicomède. (1652.)

Admirons, Messieurs, la fécondité de Corneille. *Nicomède* suivit de près *Don Sanche d'Aragon.* Le prince Nicomède, fils de Prusias, roi de Bithynie et élève d'Annibal, est l'objet de la haine d'une marâtre. C'est tout ce que le sujet a d'historique. L'action est toute d'invention.

Une reine ambitieuse et rusée, abusant de la faiblesse de son mari, et travaillant par de sourdes pratiques à détruire le fils qu'il a eu d'un premier mariage, et à mettre sur le trône le fils qu'elle lui a donné; un vieux roi, aussi lâche monarque que mari faible et docile, livrant son fils aîné à la belle-mère qui veut le faire périr, et son royaume aux Romains, à l'inimitié desquels il a déjà livré Annibal; Nicomède, le fils proscrit, tenant tête à tous ses ennemis, qu'il accable de sa hauteur, et qu'il transperce à tous moments des traits d'une ironie glacée; enfin, un jeune frère, Attale, nouvel exemplaire de cet amour fraternel ou de cette généreuse amitié que Corneille s'est plu à représenter déjà dans *Rodogune* et dans

Héraclius, tels sont les éléments de la pièce. Corneille s'est répété; mais devant ce type touchant des meilleurs sentiments de la nature humaine, *par nobile fratrum*, nous l'absolvons volontiers. Attale, qui a commencé par être l'objet des dédains de Nicomède, le défend devant la reine Arsinoé, quand elle s'efforce d'exciter la jalousie de son fils.

Si je suis son rival, je suis aussi son frère...
Pour moi, si par soi-même on peut juger d'autrui,
Ce que je sens en moi, je le présume en lui (1).

Je fais grâce de l'intrigue. Les deux femmes, Arsinoé, épouse de Prusias, et Laodice, reine d'Arménie, aimée des deux frères, sont à peu près comme les femmes des autres tragédies de Corneille. Tous les personnages sont acceptables, hormis Prusias, nouvelle édition du Félix de *Polyeucte*, bassesse idéalisée, imbécillité difficile à supporter. C'est le fanatisme de la peur et l'enthousiasme de la servitude.

Mais le véritable intérêt de la pièce est dans le rôle ou dans l'attitude de Nicomède; car c'est plutôt une attitude qu'un rôle; c'est encore une statue. L'action tourne dans un cercle; le dénoûment est négatif, on pourrait dire métaphysique. A l'aide du dévouement de son frère Attale, Nicomède échappe aux embûches de sa belle-mère; il la contraint à renoncer même à sa haine; il lui arrache, non-seulement le poignard d'entre les mains, mais la haine du fond du cœur. Il n'y a pas d'autre résultat. Mais le caractère de Nicomède suffit à tout, tient lieu de tout. L'ombre

(1) Acte III, scène VIII.

d'Annibal semble planer au-dessus de sa tête dans toute la pièce, comme le génie du patriotisme et de l'indépendance, ou comme le génie vengeur du monde opprimé. Son âme a passé dans l'âme du fils de Prusias :

Le maître qui prit soin d'instruire ma jeunesse
Ne m'a jamais appris à faire une bassesse (1).

La hauteur de Nicomède, son mépris calme et fier ne fatiguent point, quoique le rôle d'Arsinoé soit ironique aussi; mais l'ironie d'Arsinoé est amère et irritée, tandis que celle de Nicomède pourrait s'appeler une ironie sereine. C'est le trait original de ce caractère; on y sent, à chaque mot, la noble inflexibilité d'une âme incapable de plier ni de craindre. Ainsi, Nicomède rencontrant Flaminius, l'ambassadeur romain, chez Laodice, demande à celle-ci :

Vous a-t-il conseillé beaucoup de lâchetés,
Madame?

FLAMINIUS.

Ah ! c'en est trop; et vous vous emportez.

NICOMÈDE.

Je m'emporte (2)?

Déjà au premier acte, Nicomède, inconnu de son frère Attale, qui a été élevé à Rome, lui avait dit devant cette même Laodice :

Seigneur, je crains pour vous qu'un Romain vous écoute;
Et si Rome savait de quels feux vous brûlez,
Bien loin de vous prêter l'appui dont vous parlez,
Elle s'indignerait de voir sa créature
A l'éclat de son nom faire une telle injure,

(1) Acte II, scène III. (2) Acte III, scène III.

Et vous dégraderait peut-être dès demain
Du titre glorieux de citoyen romain.
Vous l'a-t-elle donné pour mériter sa haine,
En le déshonorant par l'amour d'une reine (1)?

Ailleurs, lorsque Prusias donne audience à Flaminius, Nicomède dit à son père :

De quoi se mêle Rome, et d'où prend le sénat,
Vous vivant, vous régnant, ce droit sur votre État?
Vivez, régnez, seigneur, jusqu'à la sépulture,
Et laissez faire après, ou Rome, ou la nature.

Sur quoi Prusias lui répond ce mot si souvent cité :

Ah! ne me brouillez point avec la république!

Un moment après, à une menace de Flaminius, Nicomède réplique :

Vous pouvez cependant faire munir ces places,
Préparer un obstacle à mes nouveaux desseins,
Disposer de bonne heure un secours de Romains,
Et si Flaminius en est le capitaine,
Nous pourrons lui trouver un lac de Trasimène (2).

Quel dommage que Corneille ait gâté d'avance ce beau trait en faisant dire, quelques vers plus haut, à son héros parlant d'Annibal :

On me croit son disciple, et je le tiens à gloire;
Et quand Flaminius attaque sa mémoire,
Il doit savoir qu'un jour il me fera raison
D'avoir réduit mon maître au secours du poison,
Et n'oublier jamais qu'autrefois ce grand homme
Commença par son père à triompher de Rome (3).

C'est ainsi que plusieurs fois Corneille a affaibli des mots sublimes, en prolongeant l'impression qu'il avait ailleurs si admirablement résumée. Ce qui suit

(1) Acte I, scène II. (2) Acte II, scène III. (3) *Ibid.*

le *Qu'il mourût* et le *Moi* de *Médée* en sont des exemples connus. On pourrait croire que Corneille ne sentait pas toujours lui-même toute la beauté des traits qui lui échappaient. En voici un, célèbre encore, et qui mérite bien de l'être :

PRUSIAS.

Je veux mettre d'accord l'amour et la nature,
Etre père et mari dans cette conjoncture.....

NICOMÈDE.

Seigneur, voulez-vous bien vous en fier à moi?
Ne soyez l'un ni l'autre.

PRUSIAS.

Et que dois-je être?

NICOMÈDE.

Roi(1).

On a pu en juger, l'intérêt de cette pièce est d'observation plutôt que d'émotion; il n'y a ni terreur, ni pitié; c'est le genre purement admiratif. La grandeur de Nicomède, la générosité d'Attale, suffisent pour remplir la scène.

XII. — Sertorius. (1662.)

Sertorius est certainement, entre les pièces de Corneille, la moindre de celles du second rang. Je ne la trouve même guère digne de cette place. Comment s'intéresser à un vieux héros, à qui deux femmes font la cour, l'une et l'autre sans l'aimer, tandis que lui, Sertorius, aime l'une d'elles en véritable Céladon?

(1) Acte IV, scène III.

SERTORIUS.

Je parle pour un autre, et toutefois, hélas!
Si vous saviez...

VIRIATE.

Seigneur, que faut-il que je sache
Et quel est le secret que ce soupir me cache?

SERTORIUS.

Ce soupir redoublé...

VIRIATE.

N'achevez point; allez :
Je vous obéirai plus que vous ne voulez (1).

Je parle pour un autre. En effet, Sertorius, avec une générosité inexplicable, cède à Perpenna, son rival d'amour et de pouvoir, la main de la reine Viriate. Mais comme Viriate ne prétend pas être ainsi cédée, Sertorius est obligé de dire à Perpenna : « On me « veut absolument pour mari, cherchez ailleurs. » Et alors, pour se venger et pour gagner les bonnes grâces de Pompée, Perpenna tue Sertorius; sur quoi Pompée, justement indigné, fait mettre à mort Perpenna. Ici et ailleurs, Corneille exprime ses vertueuses indignations avec une simplicité qui fait ressortir la bonhomie de sa propre nature.

Quelques beaux morceaux, plusieurs tirades éloquentes, voilà ce qui a fait vivre cette pièce. La scène première de l'acte III entre Pompée et Sertorius est admirable; c'est un dialogue héroïque tel que Corneille les savait faire. Sertorius ne s'y montre point orgueilleux, comme on l'a reproché à tort à Corneille;

(1) Acte II, scène II.

il n'a que la dignité d'un citoyen de Rome. Quel dommage que le rôle de ce vieux guerrier soit gâté par la ridicule expression de son amour! Pompée vient de lui parler du plaisir qu'il éprouve à s'entretenir avec lui

Sans lui voir à la main piques ni javelots.

C'est dans la réponse de Sertorius que se trouvent ces vers, qui, avec d'autres sur le même ton, l'ont fait accuser d'arrogance :

Quant à l'heureux Sylla, je n'ai rien à vous dire.
Je vous ai montré l'art d'affaiblir son empire;
Et si je puis jamais y joindre des leçons
Dignes de vous apprendre à repasser les monts,
Je suivrai d'assez près votre illustre retraite
Pour traiter avec lui sans besoin d'interprète,
Et sur les bords du Tibre, une pique à la main,
Lui demander raison pour le peuple romain.

Et un peu plus loin ceux-ci, qui ont un tout autre caractère :

Si je commande ici, le sénat me l'ordonne.
Mes ordres n'ont encore assassiné personne.
Je n'ai pour ennemis que ceux du bien commun;
Je leur fais bonne guerre, et n'en proscris pas un.
C'est un asile ouvert que mon pouvoir suprême;
Et si l'on m'obéit, ce n'est qu'autant qu'on m'aime.

Citons encore ces vers si connus :

Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles
Que ses proscriptions comblent de funérailles;
Ces murs, dont le destin fut autrefois si beau,
N'en sont que la prison, ou plutôt le tombeau.
Mais, pour revivre ailleurs dans sa première force,
Avec les faux Romains elle a fait plein divorce;
Et, comme autour de moi j'ai tous ses vrais appuis,
Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis (1)

(1) Acte III, scène I.

Il y a de beaux vers aussi dans le rôle de Viriate, et entre autres la tirade qui commence ainsi :

Et que m'importe à moi si Rome souffre ou non?
Quand j'aurai de ses maux effacé l'infamie,
J'en obtiendrai pour fruit le nom de son amie!
Je vous verrai consul m'en apporter les lois,
Et m'abaisser vous-même au rang des autres rois!
Si vous m'aimez, seigneur, nos mers et nos montagnes
Doivent borner nos vœux ainsi que nos Espagnes :
Nous pouvons nous y faire un assez beau destin,
Sans chercher d'autre gloire au pied de l'Aventin.
Affranchissons le Tage, et laissons faire au Tibre (1).

XIII. — Dernières oeuvres de Corneille.

La quatrième série des pièces de Corneille se compose de *Théodore* (1645), *Andromède* (1650), *Pertharite* (1653), *OEdipe* (1659), *La Toison d'or* (1661), *Sophonisbe* (1663), *Othon* (1664), *Agésilas* (1666), *Attila* (1667), *Tite et Bérénice* (1670), *Pulchérie* (1672), *Suréna* (1674).

Un silence de dix ans s'écoula entre *Suréna* et la mort de Corneille. On vit, non-seulement le génie, mais la raison même s'éteindre, et à la fin le grand poëte mourir comme un nouveau-né. Mais la période qui précéda ces tristes années n'avait été qu'un long déclin, rarement interrompu par des éclairs de succès. Ce fut une chute en plein midi. Je cherche vainement dans toute l'histoire littéraire un autre exemple d'un grand génie qui ait eu si longtemps à savourer l'amertume de se voir négligé du public.

(1) Acte IV, scène II.

Plus que personne il eut le temps de se répéter le *Donec gratus eram* :

Du temps que je plaisais....

Il vit même se tourner contre lui des hommes qui auraient dû l'abriter de leur respect. On ne force point les applaudissements; ni Boileau ni Racine n'eussent pu conjurer une destinée que Corneille lui-même s'était faite; mais ni l'un ni l'autre n'auraient dû joindre leurs voix à celles des critiques de Corneille. On sait l'épigramme de Boileau :

Après l'Agésilas,
Hélas!
Mais après l'Attila,
Holà!

On s'explique difficilement comment il se permit a plaisanterie intitulée : *Chapelain décoiffé ou Parodie de quelques scènes du Cid*. Faisons la part, cependant, de l'esprit naturellement satirique de Boileau, et n'oublions pas que c'est à la noblesse avec laquelle il sut parler de Corneille, que celui-ci dut le maintien de sa pension. Plus tard, d'ailleurs, dans l'*Art poétique*, il rendit justice au génie de Corneille :

Je ne suis pas pourtant de ces tristes esprits,
Qui, bannissant l'amour de tous chastes écrits,
D'un si riche ornement voulant priver la scène,
Traitent d'empoisonneurs et Rodrigue et Chimène (1).

Plus loin, il désire que Corneille

Soit encor le Corneille et du *Cid* et d'*Horace* (2).

Mais rien ne tempère notre chagrin à l'égard des attaques de Racine. Eût-il été l'objet de quelque in-

(1) *L'Art poétique*, chant IV. (2) *Ibid.*

justice de la part de son illustre devancier, il devait la supporter patiemment comme un disciple l'humeur de son maître; quelques boutades ne lui donnaient pas le droit de perdre le respect. Qu'on lise la première préface de *Britannicus*, et l'on conviendra que je n'avance rien de trop. Le caractère de Racine n'était pas naturellement aimable; les représailles, d'ailleurs, lui convenaient d'autant moins que de lui-même il n'eût peut-être point été capable de faire ce que Corneille a fait. Le talent le plus parfait n'est pas toujours le plus puissant. En littérature aussi, le royaume veut être forcé, et ce sont les violents qui le ravissent. Il fallait la véhémence cornélienne pour frayer la voie entièrement neuve où les successeurs de ce vigoureux génie n'eurent ensuite qu'à marcher.

Corneille, à la fin, ne conserva autour de lui qu'un petit troupeau de fidèles, quelques femmes surtout. On sait l'enthousiasme persistant de Madame de Sévigné et de Madame Deshoulières. Ce n'était plus qu'une sorte de conventicule, une petite église dont il était resté le saint et où l'on se serrait autour de lui, comme on se serre toujours plus autour d'un foyer, à mesure qu'il s'éteint.

Le caractère principal des pièces que nous venons d'énumérer, c'est la recherche de l'exorbitant, de l'inouï, de l'impossible. Le grand, séparé du vrai, devient l'énorme et le monstrueux. On ne saurait croire à quel point le sentiment du vrai et du conve-

nable en vint à s'effacer chez Corneille. *Théodore*, qui est de 1645, entre *Pompée* et *Rodogune*, offre sous ce rapport un exemple remarquable. L'héroïne est chrétienne, et plutôt que d'accepter le secours d'un honnête homme qui lui est attaché et qui veut l'épouser, elle se laisse envoyer, non au martyre, non en prison, mais ailleurs. Et toute la tragédie roulant là-dessus, Corneille s'applaudissait de son plan, malgré la chute de sa pièce, et ne se rendait pas compte de la monstruosité de son idée !

Il y a de beaux vers dans *Pertharite;* mais le sujet s'éloigne tout à fait de la vraisemblance, et touche encore au monstrueux. Un prince des Lombards a été détrôné par un de ses seigneurs; il passe pour mort : l'usurpateur Grimoald, qui a d'ailleurs mille bonnes qualités, amoureux de sa veuve Rodelinde, lui offre, si elle veut l'épouser, de faire son fils roi. Elle refuse; elle le hait pour ses vertus mêmes. Il menace la vie de son fils, si elle ne se rend à ses vœux. Alors elle vient lui déclarer qu'il est libre de tuer son fils, qu'elle-même l'y aidera, s'il le faut, et qu'étant ainsi parvenue à le rendre odieux, elle l'épousera pour mieux se venger de lui :

Je veux donc d'un tyran un acte tyrannique;
Puisqu'il en veut le nom, qu'il le soit tout à fait,
Que toute sa vertu meure en un grand forfait;
Qu'il renonce à jamais aux glorieuses marques
Qui le mettaient au rang des plus dignes monarques;
Et pour le voir méchant, lâche, impie, inhumain,
Je veux voir ce fils même immolé de sa main.....
Tu trembles! tu pâlis! Il semble que tu n'oses
Toi-même exécuter ce que tu me proposes!

S'il te faut du secours, je n'y recule pas,
Et veux bien te prêter l'exemple de mon bras.
Fais, fais venir ce fils, qu'avec toi je l'immole.
Dégage ton serment, je tiendrai ma parole.....
Qui tranche du tyran doit se résoudre à l'être.....
Je t'épouserai lors, et m'y viens d'obliger,
Pour mieux servir ma haine et pour mieux me venger.
Pour moins perdre de vœux contre ta barbarie,
Pour être à tous moments maîtresse de ta vie,
Pour avoir l'accès libre à pousser ma fureur,
Et mieux choisir la place à te percer le cœur (1).

Là-dessus, Pertharite, cru mort, reparaît. Grimoald fait d'abord semblant de ne pas le reconnaître; puis enfin, par un mouvement on ne peut plus chevaleresque, il rend à Pertharite femme et royaume, et épouse une Eduige, sœur de Pertharite, qu'il avait autrefois aimée. Ajoutez à la générosité passablement inusitée de ce dénoûment, celle de Pertharite lui-même, qui voulait mourir, quelques scènes plus haut, afin que sa femme Rodelinde continuât d'être reine en épousant Grimoald.

La situation, aux premiers actes, a du rapport avec celle d'*Andromaque;* le rôle d'Eduige a pu susciter à Racine l'idée de celui d'Hermione, et Pyrrhus n'est pas sans analogie avec Grimoald, ni Oreste avec Garibalde. La scène première de l'acte II contient la plupart des mouvements si admirablement exprimés par Oreste et par Hermione. Voltaire, du reste, a signalé ces rapports dans son *Commentaire sur Corneille;* il a mis en regard la réponse de Rodelinde à Grimoald, qui vient de lui offrir de couronner son fils, et celle d'Andromaque à Pyrrhus :

(1) Acte III, scène III.

GRIMOALD.

Ah! c'en est trop, madame;
Ne vous abaissez point à des remercîments.
C'est moi qui vous dois tout; et si mes sentiments...

RODELINDE.

Souffre les miens, de grâce, et permets que je mette
Cet effort merveilleux en sa gloire parfaite,
Et que ma propre main tâche d'en arracher
Tout ce mélange impur dont tu le veux tacher.
Car enfin cet effort est de telle nature,
Que la source en doit être à nos yeux toute pure :
La vertu doit régner dans un si grand projet,
En être seule cause, et l'honneur seul objet;
Et depuis qu'on le souille ou d'espoir de salaire,
Ou de chagrin d'amour, ou de souci de plaire,
Il part indignement d'un courage abattu
Où la passion règne, et non pas la vertu.
Comte, penses-y bien, et, pour m'avoir aimée,
N'imprime point de tache à tant de renommée;
Ne crois que ta vertu, laisse-la seule agir,
De peur qu'un tel effort ne te donne à rougir.
On publierait de toi que les yeux d'une femme,
Plus que ta propre gloire, auraient touché ton âme;
On dirait qu'un héros si grand, si renommé,
Ne serait qu'un tyran, s'il n'avait point aimé (1).

Voici maintenant Andromaque :

Seigneur, que faites-vous? et que dira la Grèce?
Faut-il qu'un si grand cœur montre tant de faiblesse?
Voulez-vous qu'un dessein si beau, si généreux,
Passe pour le transport d'un esprit amoureux?...
Non, non : d'un ennemi respecter la misère,
Sauver des malheureux, rendre un fils à sa mère,
De cent peuples pour lui combattre la rigueur,
Sans me faire payer son salut de mon cœur,
Malgré moi, s'il le faut, lui donner un asile,
Seigneur, voilà des soins dignes du fils d'Achille (2).

On voit ici ce que peuvent le charme et la propriété

(1) Acte II, scène V.

(2) RACINE. *Andromaque*, acte I, scène IV

de l'expression, lorsqu'il s'agit d'idées et de situations analogues. Et quel contraste entre la fureur de Rodelinde et ce rôle d'Andromaque, type achevé de pathétique, de fidélité, de naturel et de grâce! On ne remarque pas tout ce que Racine a tiré d'ailleurs et enchâssé avec tant de bonheur dans le tissu de ses ouvrages, à l'aide de la merveilleuse souplesse de son talent et de l'exquise propriété de son langage.

Plus on avance dans l'examen des pièces de Corneille et surtout de celles d'un ordre inférieur, plus on est frappé de la place disproportionnée qu'il y accorde à l'amour. Et quel amour! Ce n'est guère celui duquel Boileau a dit :

> De cette passion la sensible peinture
> Est pour aller au cœur la route la plus sûre (1).

On aurait parfois, pas toujours pourtant, envie de dire à ce bon Corneille :

> Mais, croyez-moi, l'amour est une autre science (2).

De plus, chez lui, ce sont les hommes qui aiment, les femmes n'aiment pas. Il a donné de continuels exemples de cette interversion des rôles. Hormis le Cid, Nicomède est presque le seul de ses héros dont l'amour ne soit pas affadissant.

L'intérêt manque partout, malgré la complication énorme et souvent gratuite de l'intrigue. Les passions réelles ou prétendues, jetées au travers les unes des autres, sont en général un défaut de cette série

(1) *L'Art poétique*, chant III. (2) RACINE. *Britannicus*, acte III, scène I.

de drames. Il est remarquablement sensible dans *OEdipe* et dans *Tite et Bérénice*.

Les pensées, très souvent hautes et fortes, sont plus fréquemment encore froides et subtiles; les détails deviennent quelquefois puérils, et Corneille tombe dans le comique sans s'en douter. Thésée, dans *OEdipe*, se persuade que Jocaste est sa mère, et vient apprendre à cette princesse, que son fils, cru mort, est enfin retrouvé. Jocaste lui répond :

Vous le connaissez donc?

THÉSÉE.

A l'égal de moi-même.

JOCASTE.

De quand?

THÉSÉE.

De ce moment.

JOCASTE.

Et vous l'aimez?

THÉSÉE.

Je l'aime,
Jusqu'à mourir du coup dont il sera percé (1).

Sosie ne dirait pas mieux.

En général, cependant, l'énormité chez Corneille n'est pas dans les détails; elle découle du sujet : la fausseté de l'idée principale se répand sur tout le reste. *Sophonisbe*, par exemple, est le chef-d'œuvre du faux; c'est le patriotisme de la fille d'Asdrubal, qui, poussé au delà des bornes, la rend aussi absurde qu'odieuse.

(1) Acte III, scène V.

Quant à la langue, il est nécessaire de la distinguer du style. Le style est à l'esprit ce que le caractère est à l'homme; le style est le caractère, la physionomie de la parole. Un auteur est responsable de son style; il ne l'est pas de la langue employée de son temps. Corneille, qui n'est pur que lorsqu'il est sublime, Corneille, dont le style est marqué à un cachet si individuel, s'est laissé aller à une foule de négligences et de tournures de plus en plus incorrectes. Il n'a pas gâté la langue de son époque; mais ce que Pascal fit pour la prose, il n'a pas su le faire pour la langue poétique; il ne l'a pas améliorée. Ce mérite était réservé à Racine. Plus Corneille a avancé dans sa carrière, plus il a reculé dans son langage. Voici quelques exemples de ce style qu'on peut appeler *barbarescent*.

Dans *Tite et Bérénice* (1670), Domitien dit en parlant du don que celle qu'il aime lui a fait de son cœur :

Et ce don fut l'effet d'une force imprévue,
De cet ordre du ciel qui verse en nos esprits
Les principes secrets de prendre et d'être pris (1).

(1) Acte II, scène II. — Il est assez curieux de comparer Corneille avec lui-même dans la *Suite du Menteur*, qui est de 1653, et où l'on trouve déjà la même idée :

Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre,
Lyse, c'est un accord bientôt fait que le nôtre :
Sa main, entre les cœurs, par un secret pouvoir,
Sème l'intelligence avant que de se voir ;
Il prepare si bien l'amant et la maîtresse,
Que leur âme, au seul nom, s'emeut et s'intéresse
On s'estime, on se cherche, on s'aime en un momen
Tout ce qu'on s'entredit persuade aisément,
Et sans s'inquiéter d'aucunes peurs frivoles,
La foi semble courir au-devant des paroles.
(Acte IV, scène I.)

Voici d'autres exemples :

Et trouva de la gloire à *choisir mon refus* (1).
A moins que de leur voix (des dieux), l'âme la plus crédule
D'un miracle pareil *ferait quelque scrupule* (2)...
J'ai vu Rome *en état* de tomber sous vos lois (3).
La guerre est journalière et sa vicissitude
Laisse tout l'avenir *dedans* l'incertitude (4).
Et pour ne pas user *vers vous* d'un mot trop rude (5).

Tout ceci est tiré du premier acte de *Sophonisbe*, donnée en 1663. Dans *Andromaque* (1667), nous rencontrons encore une seule de ces locutions vieillies :

Ah ! que vous me gênez (6) !

Mais prenons *Iphigénie*, qui est de 1674, et *Suréna*, représenté la même année, et nous verrons en présence deux langues à quarante ans l'une de l'autre :

Et c'est quelque douceur,
Mais légère, mais faible, et qui me *gêne* l'âme (7).
Madame, ce refus n'est point *vers* lui mon crime (8).
Et partout votre gloire a fait de tels éclats,
Que les filles de roi ne vous manqueront pas (9).
Et s'il en est un prix dont vous fassiez état (10).
Il trouve des raisons à refuser ma fille,
Mais fortes, et qui même ont si bien *succédé*,
Que, s'en disant indigne, il m'a persuadé (11).
Comme si, pour vous plaire et les inquiéter,
Dans le trône avec vous l'amour pouvait monter (12).

Ces tournures n'étonnaient pas le public, qui était bien en arrière de Racine. Mais la gloire de Racine

(1) *Sophonisbe*, acte I, scène II.
(2) *Sophonisbe*, acte I, scène III.
(3) *Sophonisbe*, acte I, scène III.
(4) *Ibid.*
(5) *Sophonisbe*, acte I, scène IV.
(6) RACINE. *Andromaque*, acte II, scène IV.
(7) Acte I, scène I.
(8) Acte V, scène II.
(9) Acte I, scène III.
(10) Acte III, scène II.
(11) Acte III, scène III.
(12) *Ibid.*

s'en accroît; il sut discerner de quel côté se dirigeait l'esprit de la nation; il fit d'autorité un triage entre les expressions; il consacra d'avance la langue qui allait devenir celle de la France. J'estime, Messieurs, que ce mérite n'a pas été suffisamment relevé. Peut-être cela tient-il à ce que le remarquable phénomène d'un changement si complet dans la langue ne s'est pas représenté depuis lors. Prenez, Messieurs, le *Génie du Christianisme;* comparez-le aux écrits de notre époque, de la présente année, si vous le voulez; vous ne trouverez pas le même style, mais malgré le temps écoulé, ce sera toujours la même langue, tandis qu'au milieu du public qui s'empresse autour de Racine, Corneille, avec ses phrases passées de mode, représente assez bien le grand Sully arrivant à la cour de Louis XIII sous le costume et la fraise de Henri IV. Il y a en lui une opiniâtreté de génie et une inflexibilité d'allures qui devaient, plus tôt qu'à d'autres, lui donner l'apparence surannée, mais qui étaient presque inséparables de la fonction qu'il eut à remplir.

On a coutume d'envisager les mauvaises pièces de Corneille comme les fruits avortés d'une verve épuisée. Il n'en est pas ainsi; ses revers viennent moins de faiblesse que de force mal employée. Il s'égare, il ne tombe pas; il marche dans le mauvais chemin d'un pas rapide et résolu. Aucun sujet heureux, aucun caractère bien conçu, aucune idée d'ensemble qu'on puisse accepter; le sentiment de l'humanité vraie s'est perverti; mais la force de la pensée

et de l'expression subsiste. Voltaire a plus manqué de respect que de justice dans ses jugements sur les œuvres de cette période. De ce chaos, cependant, sortent parfois des éclairs éblouissants : Corneille a des moments lucides, des passages sublimes. Il est pénible d'avoir à critiquer un tel génie, et c'est pour nous en dédommager ensemble, Messieurs, que je veux vous citer quelques-uns de ces fragments. Voyez, par exemple, l'exposition entière d'*Othon*. Je n'en répète que ces quatre vers :

Je les voyais tous trois se hâter sous un maître,
Qui, chargé d'un long âge, a peu de temps à l'être,
Et tous trois à l'envi s'empresser ardemment
A qui dévorerait ce règne d'un moment (1).

Quelques scènes plus loin, se trouve ce portrait d'Othon, qui aspire à l'empire :

Ah ! pour en être digne, il l'est, et plus que tous ;
Mais aussi, pour tout dire, il en sait trop pour nous.
Il sait trop ménager ses vertus et ses vices.
Il était, sous Néron, de toutes ses délices ;
Et la Lusitanie a vu ce même Othon
Gouverner en César et juger en Caton.
Tout favori dans Rome, et tout maître en province,
De lâche courtisan il s'y montra grand prince ;
Et son âme ployante, attendant l'avenir,
Sait faire également sa cour, et la tenir.
Sous un tel souverain nous sommes peu de chose ;
Son soin jamais sur nous tout à fait ne repose ;
Sa main seule départ ses libéralités ;
Son choix seul distribue états et dignités.
Du timon qu'il embrasse il se fait le seul guide,
Consulte et résout seul, écoute et seul décide ;
Et, quoi que nos emplois puissent faire de bruit,
Sitôt qu'il nous veut perdre, un coup d'œil nous détruit (2).

(1) Acte I, scène I. (2) Acte II, scène IV.

Dans ce même *Pertharite* où nous avons signalé le révoltant, l'incroyable, et qui est d'ailleurs écrit avec une remarquable fermeté, on peut admirer, entre autres beaux morceaux, Rodelinde motivant ainsi sa haine pour Grimoald :

Il est vaillant, il règne, et comme il faut régner;
Mais toutes ses vertus me le font dédaigner.
Je hais dans sa valeur l'effort qui le couronne;
Je hais dans sa bonté les cœurs qu'elle lui donne;
Je hais dans sa prudence un grand peuple charmé;
Je hais dans sa justice un tyran trop aimé;
Je hais ce grand secret d'assurer sa conquête,
D'attacher fortement ma couronne à sa tête;
Et le hais d'autant plus que je vois moins de jour
A détruire un vainqueur qui règne avec amour (1).

Dans *Suréna*, la dernière des tragédies de Corneille, voici un passage qui mérite d'être signalé :

Que tout meure avec moi, madame : que m'importe
Qui foule après ma mort la terre qui me porte?
Sentiront-ils percer, par un éclat nouveau,
Ces illustres aïeux, la nuit de leur tombeau?
Respireront-ils l'air où les feront revivre
Ces neveux qui peut-être auront peine à les suivre,
Peut-être ne feront que les déshonorer,
Et n'en auront le sang que pour dégénérer?
Quand nous avons perdu le jour qui nous éclaire,
Cette sorte de vie est bien imaginaire;
Et le moindre moment d'un bonheur souhaité
Vaut mieux qu'une si froide et vaine éternité (2).

Et, vers la fin de la pièce, ce vers :

Non, je ne pleure point, madame, mais je meurs (3).

Sophonisbe, même, a quelques beaux vers. En re-

(1) Acte I, scène II. (2) Acte I, scène III. (3) Acte V, scène V.

cevant du poison envoyé par Massinisse, Sophonisbe s'écrie :

Voilà de son amour une preuve assez ample.
Mais, s'il m'aimait encore, il me devait l'exemple (1).

Et plus bas, quand elle dit à sa rivale Éryxe :

Il est vrai que l'état où j'ai su vous le prendre
N'est pas du tout le même où je vais vous le rendre :
Je vous l'ai pris vaillant, généreux, plein d'honneur,
Et je vous le rends lâche, ingrat, empoisonneur;
Je l'ai pris magnanime, et vous le rends perfide (2).

Enfin, le dénoûment de *Tite et Bérénice* est certainement supérieur pour la situation et la noblesse des sentiments à celui de la *Bérénice* de Racine. Il y a la différence du langage enchanteur de Racine; c'est le timbre mélodieux à côté de la voix rauque; mais ceci admis, on peut écouter Corneille avec un vif intérêt et jouir de la noble fierté de l'héroïne. Écoutons Bérénice :

Grâces au juste ciel, ma gloire en sûreté
N'a plus à redouter aucune indignité.
J'éprouve du sénat l'amour de la justice,
Et n'ai qu'à le vouloir pour être impératrice...
Rome a sauvé ma gloire en me donnant sa voix;
Sauvons-lui, vous et moi, la gloire de ses lois;
Rendons-lui, vous et moi, cette reconnaissance,
D'en avoir pour vous plaire affaibli la puissance,
De l'avoir immolée à vos plus doux souhaits.
On nous aime; faisons qu'on nous aime à jamais...
C'est à force d'amour que je m'arrache au vôtre;
Et je serais à vous si j'aimais comme une autre (3).

Je vous engage, Messieurs, à lire la dernière scène

(1) Acte V, scène II. (2) Acte V, scène IV. (3) Acte V, scène V

des deux *Bérénice*, et à en faire vous-mêmes la comparaison.

Nous n'avons rien dit du *Menteur* ni de la *Suite du Menteur*. Nous les réservons pour le moment où nous nous occuperons de la comédie.

Un mot cependant sur *Psyché*, composée en 1670, et de moitié avec Molière, qui a fait tout le premier acte, la première scène du second et la première scène du troisième. Tout le reste est dû à Corneille; on y trouve une preuve manifeste de ce que nous disions tout à l'heure de ses facultés égarées, mais non affaiblies. C'est une fraîcheur, une jeunesse de cœur, une grâce enchanteresse, d'autant plus remarquables, que l'auteur avait alors soixante-quatre ans. En voici deux passages. J'espère, Messieurs, que vous excuserez votre professeur si le charme de l'expression nous amène à nous occuper d'une nature d'impressions qui ne convient guère ni à lui, ni à vous. C'est Psyché qui s'adresse à l'Amour :

Par quel ordre du ciel, que je ne puis comprendre,
Vous dis-je plus que je ne dois,
Moi, de qui la pudeur devrait du moins attendre
Que vous m'expliquassiez le trouble où je vous vois?
Vous soupirez, seigneur, ainsi que je soupire;
Vos sens, comme les miens, paraissent interdits.
C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire;
Et cependant c'est moi qui vous le dis (1).

Et plus loin :

PSYCHÉ.

Des tendresses du sang peut-on être jaloux?

(1) Acte III, scène III.

L'AMOUR.

Je le suis, ma Psyché, de toute la nature;
Les rayons du soleil vous baisent trop souvent;
Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent;
Dès qu'il les flatte, j'en murmure;
L'air même que vous respirez,
Avec trop de plaisir passe par votre bouche;
Votre habit de trop près vous touche;
Et sitôt que vous soupirez
Je ne sais quoi qui m'effarouche,
Craint parmi vos soupirs des soupirs égarés (1).

Il fallait ce charmant petit phénomène pour nous révéler tout Corneille.

Corneille fit encore l'entreprise de traduire en vers l'*Imitation de Jésus-Christ.* Le premier livre fut publié en 1651; l'ouvrage entier parut de 1665 à 1666. La réussite ne fut pas heureuse. Elle fit peu d'honneur à l'auteur. Il y a beaucoup de beaux vers, il y a même des morceaux admirables, mais ils sont comme noyés dans l'ensemble. L'esprit général du livre s'accommodait mal d'une traduction en vers, et le génie de Corneille répugnait au genre de cette œuvre. On peut dire que jamais il ne l'a bien traduite. Parfois il en a donné des équivalents; mais ce qu'il a fait de mieux ne reproduit pas le caractère de l'original. Voici un de ces équivalents, vraiment admirables; aussi, Messieurs, a-t-il beau être connu, nous aimons à le répéter :

O Dieu de vérité, pour qui seul je soupire
Unis-moi donc à toi par de forts et doux nœuds!

(1) Acte III, scène III.

Je me lasse d'ouïr, je me lasse de lire,
Mais non pas de te dire :
C'est toi seul que je veux.

Parle seul à mon âme, et qu'aucune prudence.
Qu'aucun autre docteur ne m'explique tes lois;
Que toute créature, à ta sainte présence,
S'impose le silence,
Et laisse agir ta voix (1).

XIV. — Résumé sur Corneille.

Vous allez peut-être me demander, Messieurs, pourquoi, après les détails où nous sommes entrés, et surtout après tant de grands esprits qui ont porté leur jugement sur Corneille, je ne me dispense pas de vous exposer formellement le mien. Mais mon enseignement entier deviendrait superflu, et je ne m'acquitterais pas de mes devoirs envers vous, si je m'en rapportais uniquement aux appréciations d'autrui. Examinons toutefois quelques-uns de ces arrêts; nous saurons, du moins, quel droit nous pouvons avoir pour ne pas être d'accord en tout avec des juges aussi illustres.

En premier lieu, nous rencontrons l'éloge de Corneille par Racine, dans un discours prononcé à l'Académie française lors de la réception de Thomas Corneille. Rarement Corneille a été mieux jugé. Il n'y a, selon nous, presque rien à ajouter, et rien à retrancher. Sans doute le style de cet éloge est un peu

(1) *L'Imitation de Jésus Christ, traduite et paraphrasée en vers français.* Livre I, chapitre III.

officiel, emphatique peut-être; il rappelle involontairement ces vers de Cornélie dans *Pompée* :

O soupirs, ô respect! oh! qu'il est doux de plaindre
Le sort d'un ennemi quand il n'est plus à craindre (1).

Racine ne pouvait parler des défauts de Corneille; mais, chose rare, il sait parler de son grand prédécesseur comme en parlera la postérité; il fallait pour cela le goût exquis de Racine. Remarquons cependant qu'en parlant de ses œuvres il a passé sous silence *Polyeucte*, celle des pièces de son rival qui se rapproche le plus du genre racinien. Il loue surtout Corneille d'avoir restitué à la raison ses droits, et d'avoir été par là le fondateur de la véritable tragédie. Nous verrons Voltaire appliquer le même éloge à Bourdaloue, réhabilitant par la raison l'éloquence de la chaire. Il a dit de Corneille, pour lequel on l'a accusé d'avoir eu trop de sévérité : « Non-seulement on lui « doit la tragédie, la comédie, mais on lui doit l'art « de penser (2). »

Notre jugement propre, Messieurs, sera semblable à celui de Racine; mais nous l'étendrons à un autre ordre d'idées.

Nous croyons pouvoir dire de Corneille qu'il arracha l'art dramatique à la triple barbarie des sujets, des idées et du langage; que le premier, le seul du moins avec Rotrou, il rendit la scène française digne des honnêtes gens. Jusqu'à lui on y avait vu de la vérité sans grandeur, ou cette sorte de grandeur que

(1) Acte V, scène I.

(2) Remarques sur *Suréna*.

la vérité n'accompagne pas. Il réconcilia le grand et le vrai; il unit le vraisemblable et le merveilleux, et il eut la bienséance qui tient de l'un et de l'autre. Il fit, comme le dit Racine, « voir sur la scène la « raison, » à la place de cette extravagance, qui, presque seule, relevait ou corrigeait la platitude des conceptions dramatiques.

Il sut attacher les spectateurs à la peinture de l'homme; elle était bornée jusqu'alors à sa condition et à ses aventures; il sentit que la dignité de l'art exigeait surtout la représentation des vicissitudes de son âme.

Il conçut des plans neufs et extraordinaires; il eut, dans l'intrigue, des combinaisons profondes; il gouverna l'action avec une rare habileté; il créa des situations nouvelles et quelquefois incomparables.

Il dessina énergiquement, il soutint avec puissance et, si l'on osait le dire, avec une constance héroïque, des caractères d'une grandeur imposante.

Il s'éleva à la région de l'idéal, et s'y soutint à la même hauteur que l'aigle dans le ciel : *Spernit humum fugiente penna.*

Il versa aux âmes, plus largement qu'aucun autre poëte, la joie de l'admiration et ces émotions sublimes qui font sentir toute la beauté de la vie humaine.

Il sut, sans recourir à la terreur, ni même à la pitié, faire battre à coups pressés tous les cœurs, et tirer de tous les yeux les plus nobles larmes. Ses dénoûments sont rarement touchants. Celui de *Rodo-*

gune, seul, réunit au plus haut degré l'épouvante et la compassion.

Il enleva les esprits par la hauteur imprévue et extraordinaire de ses pensées, qui, de la profondeur de son tragique génie, jaillissent tout armées, je veux dire avec leur expression nécessaire, ou sous la forme qui en rend pleinement l'inspiration et le caractère.

Il accoutuma la langue et la versification à ces formes nerveuses et ramassées, à ces mouvements en quelque sorte athlétiques, que réclamait le caractère de ses pensées.

Il fut naïf, non-seulement dans le sublime, le sublime est toujours naïf, mais à une moindre hauteur, dans la région des idées moyennes et des situations tempérées. Il osa souvent être, non-seulement vrai, mais réel, et sans prendre la réalité pour la vérité. Racine, toujours vrai, est moins naïf et bien moins réel que Corneille.

Enfin, il a créé un art, un idéal, il a été initiateur, créateur, le Descartes de la scène tragique. S'il fut étroit, exclusif dans son système et sa manière, il le fut comme tous ceux qui apportent au monde une idée nouvelle. Ceci est la faiblesse des forts; tous les réformateurs, en littérature comme en religion, n'ont été puissants qu'à la condition d'être étroits. L'Évangile seul a été fort et large, sublime et tempéré.

Voilà l'actif. Quant au passif, n'y revenons pas. Nous n'avons pas de plaisir à nous appesantir sur les défauts d'un grand génie. La seule chose que nous ne puissions nous dispenser de répéter, c'est que Cor-

neille accrédita dans les esprits l'idée d'une grandeur fausse, imaginaire, inhumaine, et qu'il employa à multiplier ce type imposant, mais mensonger, la rare puissance dont la nature l'avait doué. Il faut dire et répéter cela, parce qu'on dit et répète, à l'endroit de ce défaut, un éloge inconsidéré. Pour vous montrer, Messieurs, avec quelle précipitation l'on juge, et comment un bon mot tient lieu de raison, je ne veux que vous rapporter ce mot de La Bruyère : « Corneille peint les hommes comme ils devraient « être; Racine les peint tels qu'ils sont (1). » Cette décision, que Voltaire a critiquée, a été la source de dissertations sans fin. Corneille, et c'est là une partie ou la forme particulière de sa grandeur, Corneille représente l'homme tel qu'il le veut. L'homme de Corneille, ou plutôt chacun des hommes de Corneille, est un être qui, tenant par ses racines à l'humanité générale, est idéal dans le reste. Le poëte exerce sa liberté dans les sommités de son personnage. Il n'est jamais fantastique, mais il est excentrique avec audace. Humains et surhumains tout ensemble, les individus qu'il conçoit effrayent l'imagination et l'enchantent. C'est le droit de la poésie et l'un de ses charmes les plus puissants, que de lancer à travers les orbites de nos passions ces individualités étonnantes, ces comètes du monde moral, astres désordonnés en apparence, mais plutôt planètes d'un ciel plus profond, et qui peuvent, comme les autres, nommer leur soleil et dire leurs orbites. Si vous voulez contester à Cor-

(1) La Bruyère. *Les Caractères.* Chapitre I. *Des ouvrages de l'esprit.*

neille ses données, que ce soit avant d'en avoir vu le développement; car, après l'avoir connu, vous les accepteriez d'enthousiasme. Chez lui, l'exécution justifie le dessein; et quelque peine que vous ayez à ramener ses individualités à des espèces et à des genres connus, elles n'en ont pas moins une existence irrévocable; elles peuplent votre mémoire, elles deviennent, malgré que vous en ayez, les enfants adoptifs de votre imagination.

A Dieu ne plaise que l'humanité n'ait d'autres types que les créations du grand Corneille! Il a corrompu ses juges à force de génie; et si le mot de La Bruyère que j'ai cité est éblouissant, il n'en est pas moins très faux. César n'a jamais dû être assez fat pour dire à Cléopâtre qu'il n'a vaincu à Pharsale que pour lui plaire. La Cléopâtre de *Rodogune* n'a point dû assassiner l'un de ses enfants au bout d'une allée de jardin, et préparer l'empoisonnement de l'autre. Polyeucte n'a point dû briser tout dans un temple, et hasarder de casser toutes les têtes par dévotion. Léontine, dans *Héraclius*, n'a point dû se vanter de tout faire, pour ne rien faire du tout. Pompée devait-il répudier la femme qu'il aimait, pour épouser la nièce d'un tyran? Pertharite devait-il céder la sienne? Thésée, dans *OEdipe*, devait-il parler d'amour au milieu de la peste et dire :

> Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
> L'absence aux vrais amants est encor plus funeste (1)?

Et ce ne sont là que des exemples!

(1) Acte I, scène I.

Le même La Bruyère dit encore que « Corneille « est plus moral, Racine plus naturel, » c'est-à-dire plus vrai. Sans doute Racine est plus vrai, mais par là même il est aussi plus moral. Le vrai conduit au bon; le bon, le beau, le vrai sont choses générales, universelles; c'est par elles que nous sommes tout ce que nous sommes; mais c'est dans leur proportion relative en chacun de nous que se trouve le cachet propre de notre individualité personnelle. Point de moralité dans l'art en dehors de la vérité : représenter l'homme tel qu'il est, c'est déjà faire un pas dans le domaine de la morale; le bien connaître est le seul moyen de lui communiquer des impulsions salutaires. Corneille est héroïque, mais sa force est trop souvent en dehors de la vérité; il éveille le sentiment de la grandeur, mais il ne montre pas où réside la véritable grandeur.

Il renfle l'âme et ne la nourrit pas.

Comme poëte, Corneille est resté païen, tandis que Racine qui ne glorifie pas l'orgueil et la volonté propre, mérite bien mieux le titre de poëte chrétien. Il ne tente pas de m'apprendre que je puis tout; il me fait voir qu'en moi-même je ne puis rien.

L'impétuosité, la roideur du génie de Corneille ne pouvant se plier à tous les sujets qu'il abordait, devaient nécessairement écourter ses idées et l'éloigner de la vérité. La merveilleuse flexibilité de Racine, en revanche, se proportionne à toutes les situations, à tous les caractères, comme l'eau qui remplit tous

les contours d'un espace donné. Racine raisonnait moins par la bouche de ses personnages, mais il était bien autrement maître de son œuvre. Lisez, Messieurs, à ce propos, ce que M. Sainte-Beuve a dit sur les différentes familles des génies poétiques (1).

Ajoutons ici une remarque qui ne s'applique pas à Corneille seul, et qui tend moins à lui faire un reproche qu'à lui refuser une louange. Le système dramatique auquel Corneille a adhéré, que son génie a consacré, mais dont sa tragédie ne fut qu'une espèce dans le genre, est étroit; il n'embrasse pas la riche variété de la nature et de l'existence humaine. *Britannicus* fut une incursion hors de ces limites; mais, du reste, la tragédie de ce temps s'attache à représenter des caractères généraux et quelques situations capitales de la carrière des hommes, plutôt qu'elle ne s'applique à personnifier et à mettre en action des idées. Les grands troubles d'esprit étaient le partage de quelques grands penseurs; mais les conditions générales de la vie étaient acceptées par tout le monde. Un génie shakespearien, sceptique et contemplatif, faisant éclore le tragique, de la pensée encore plus que des faits, eût pu naître plus tôt, pouvait naître plus tard, mais n'avait rien à faire avec la société française d'alors. Ces paroles tragiques qui semblent un profond gémissement de l'humanité se résumant à elle-même toute son infortune, un seul homme les avait dites : c'était Pascal. La tragédie proprement dite n'abordait immédiatement que les malheurs de

(1) *Port-Royal.* Tome I, pages 159-163.

l'individu, et tout ce qu'elle avait de philosophique, à son insu toutefois, c'était de prendre des rois pour victimes. Dès que ce n'était pas le malheur général de la condition humaine qui éveillait l'inspiration tragique, c'était des infortunes des heureux du monde qu'il fallait entretenir la multitude. La tragédie a peu à peu changé de nature et de tendance; mais Corneille et Racine ont manqué à cette ère nouvelle, et, s'il faut dire toute notre pensée, le génie lui-même serait embarrassé de la tâche qui semble lui être proposée. Dès qu'elle a une conscience trop pleine et une vue trop distincte de ce qu'elle fait, la poésie se tait; ou, si elle parle, c'est pour analyser et non pour peindre, c'est-à-dire pour n'être plus poésie.

L'idée sur laquelle la tragédie française a reposé longtemps, est une abstraction. L'abstraction n'est pas la vie; l'abstraction pure n'est rien, c'est un filtre qui ne laisse passer qu'une liqueur incolore, inodore, insipide. Sans doute il faut reconnaître au poëte, dans une certaine mesure, la liberté d'abstraire. Obligé d'inventer, de choisir, d'ordonner, de disposer ses matériaux, il faut qu'il puisse les isoler ou les concentrer d'après les exigences de l'ensemble. Cela est essentiel à l'art; la loi de l'unité du sujet n'est au fond que cela. Nous avons vu, dans la tragédie d'*Horace*, l'unité du sujet abandonnée, faute d'un choix judicieux parmi les éléments fournis par l'histoire. Les rôles superflus qui se rencontrent dans un grand nombre de pièces, tels, par exemple, que celui d'Antiochus dans la *Bérénice* de Racine,

ne sont que le résultat d'une abstraction insuffisante. Il est donc indispensable d'abstraire ; il faut seulement que le poëte évite l'excès. Abstraire n'est pas toujours exclure ; le filtre doit purifier, non réduire au néant ou à l'insipidité. Qu'est-ce que la vie, qu'est-ce que la réalité, telle qu'elle se présente à nous ? Une concrétion, un événement toujours compliqué d'un autre événement, un élément d'un autre élément, la vie individuelle de la vie sociale, le présent du passé, la vie de l'esprit de celle des sens. Les âges, les sexes, les conditions, les opinions, l'accidentel, l'imprévu, l'inépuisable variété des combinaisons, tout cela s'offre à nous mêlé, et l'art lui-même tire un grand parti de ces mélanges.

Il en faut convenir, la science française a poussé l'abstraction jusqu'à l'abus ; elle a tiré de tous ces fils, si délicatement entrelacés, un fil qu'elle allonge démesurément sans le rompre. C'est un fil d'or, sans doute ; c'est la vérité humaine dans sa généralité pure ; mais c'est un fil unique. Le drame est réduit au plus petit nombre d'éléments possible. Dans la vie réelle, le familier et le sublime se coudoient comme le riche et le pauvre ; sur la scène, on les verra soigneusement séparés ; la tragédie, constamment noble, ne souffrira que les grands et leurs confidents. Dans la vie, le rire éclate au milieu des pleurs ; sur la scène, on évitera avec scrupule le mélange des tons divers. Dans la vie se rencontrent des événements, pour ainsi dire phénoménaux, qui semblent rompre le cours normal de l'existence : eh bien ! la tragédie n'en voudra rien sa-

voir. Elle passera sous silence ce qu'il y a de mystères dans l'âme de l'homme et dans sa destinée ; elle ne connaîtra que ce qui se manifeste dans la vie sociale. Loin de parler aux yeux, elle évitera ce qui a l'apparence du spectacle. Elle fera tant qu'elle pourra abstraction de l'histoire ; elle négligera ou repoussera la peinture des individualités nationales, comme celle des individualités humaines. Elle représentera des passions plutôt que des caractères ; et encore ces passions se réduiront-elles à une ou deux ; chez Corneille, à l'amour et à l'ambition : l'amour chez les hommes, l'ambition chez les femmes. On écartera l'élément romantique comme on écarte une personne de mauvaise compagnie ; on oubliera le moyen âge. A ce point de vue, il était naturel d'aller demander des sujets à l'antiquité ; l'élément purement humain, seul conservé dans ses conditions générales, s'accommodait assez de la distance ; le nuage des temps couvrait mieux l'absence de la couleur locale. Mais pour tout cela, on n'en sera pas plus antique ; la simplicité de la tragédie antique est tout autre chose ; la nôtre, dans ses éléments incomplets, se complique de combinaisons souvent surabondantes.

Quant aux règles d'Aristote, unité de sujet, de temps, de lieu, intervenues au seizième siècle, ou plutôt remises en honneur par Jodelle, elles étaient ensuite tombées dans le mépris, les deux dernières du moins ; car, il n'est pas besoin de vous le répéter, Messieurs, l'unité du sujet est à la base de l'art. Nous avons vu Corneille, à son début, traiter fort légère-

ment ces lois arbitraires. Le *Cid* fit sa fortune sur des monceaux de morts, et Aristote se trouva du nombre. Mais plus tard, trait assez frappant de la nature humaine, Corneille ayant acquis le droit de l'indépendance, devenu lui-même autorité, se soumit à l'autorité qu'il avait commencé par négliger. Lisez, Messieurs, pour vous en convaincre, ses ***Discours sur l'Art dramatique,*** imprimés en 1664. Il avait alors cinquante-huit ans; c'est l'âge où l'on aime à établir des règles et à consacrer la tradition; en un mot, c'est l'âge conservateur.

Qu'était-il arrivé dans l'intervalle? Tout le monde, en littérature, comme en politique, avait passé du même côté. Le seizième siècle fut une époque de déchirement; sauf la Réforme, rien ne s'y organisait. Le dix-huitième sera un temps d'incohérence et de lutte intestine entre des éléments divers, jusqu'au moment de la grande explosion. Mais le dix-septième est très homogène; tout s'y rapproche et s'y coordonne par instinct. En tout genre, on retourne à l'autorité; tandis que Corneille franchit les règles, on les reconstruit autour de lui, et à la fin le grand génie se trouve, lui et sa tragédie, muré dans une enceinte bastionnée. Ces murailles furent l'œuvre de quelques médiocrités. On avait fait de la théorie; l'abbé d'Aubignac consacra les règles dans sa ***Pratique du théâtre***, et Corneille les accepta avec une véritable bonhomie. Combien de fois n'a-t-on pas vu le lion mené en laisse par un épagneul?

On ferait un livre intéressant sur la puissance et

l'influence en tout genre et en tout temps des esprits et des idées médiocres. Il serait difficile à achever peut-être, mais les matériaux ne manqueraient point. On dirait que la médiocrité a choisi la bonne part et qu'elle ne lui sera point ôtée. Les idées médiocres entre des mains fortes mènent le monde dans les temps ordinaires. Il est connu que les règles d'Aristote ne sont pas d'Aristote; mais on voulait absolument une tradition, et à tort ou à raison, on invoquait l'antiquité avec une superstition obstinée. Vint ensuite Boileau, qui s'empressa de consacrer définitivement cette autorité prétendue :

Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué.
Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
Sur la scène en un jour renferme des années :
Là souvent le héros d'un spectacle *grossier*,
Enfant au premier acte, est barbon au dernier.
Mais nous, que la raison à ses règles engage,
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli (1).

On allégua des raisons en faveur du système des trois unités, mais des raisons petites. On prétendait conserver l'illusion; mais la règle des vingt-quatre heures n'y satisfait pas, et les invraisemblances qu'elle coûte sont précisément faites pour détruire l'illusion. Quand l'éloquence produit l'illusion, c'est la perfection de l'art; mais il ne faut pas trop la chercher ailleurs. Les *trompe-l'œil* ne sont pas les chefs-d'œuvre de l'art. L'illusion ne peut donc être

(1) *L'Art poétique*. Chant III.

le but. A cet égard comme à bien d'autres, il y a de grandes différences entre les Français et les étrangers. La curiosité, l'attente, la suspension sont nécessaires aux premiers; ils goûtent plus que d'autres nations le plaisir intellectuel de conclure.

Les raisons dirigées contre l'unité de lieu et de temps étaient meilleures, mais purement négatives. On ne comprenait pas que cela faisait un avec tout le reste. Ainsi le style du drame conçu dans ces conditions est donné d'avance; il sera abstrait et pompeux. Tout concourait, dans le dix-septième siècle, à imposer au style tragique ces deux caractères. La tragédie était un divertissement royal, entouré d'étiquette et de magnificence. Tout alors se rapportait à la cour ou en recevait le ton; or la vie de la cour est une abstraction, ou fait abstraction de tout ce qui n'est pas elle. L'élégance et un certain goût gagnèrent à ces conditions; mais la poésie y perdit; la périphrase est l'antipode de la poésie; la vie n'est pas poétique lorsque le mot propre doit toujours être évité. Paul-Louis Courier a dit avec une parfaite justesse : « La langue poétique, si ce n'est celle du « peuple, en est tirée du moins. » On trouverait la preuve de cette vérité dans Racine même. Que l'on prenne la peine de comparer, sous ce rapport, l'admirable monologue d'Hermione dans *Andromaque*, et notamment ces vers :

Il croit que toujours faible et d'un cœur incertain,
Je parerai d'un bras les coups de l'autre main (1);

(1) Acte V, scène I.

avec ceux où Pyrrhus s'adresse ainsi à Oreste :

> Vous pouvez cependant voir la fille d'Hélène :
> Du sang qui vous unit je sais l'étroite chaîne (1),

et à propos desquels on se dit involontairement tout bas :

> Un cousin peut bien voir sa cousine germaine.

La tragédie française a été l'objet des railleries des étrangers. Ils ont eu raison sans doute d'y regretter l'absence de la fécondité puissante de Shakespeare; mais ils n'ont pas toujours su rendre justice à ce que les bonnes productions de notre scène ont de vrai, de juste, de délicat, d'exquis. On en convient, le style de Racine a souvent trop de pompe. Mais que de railleries fades et inintelligentes débitées à ce sujet!

En général, la question du système de la tragédie française, et à propos d'elle, celle de l'unité de temps et de lieu, fut longtemps mal attaquée et mal défendue. Tel est le sort de la plupart de ces procès. Quelqu'un vient ensuite, qui

> Met les plaideurs d'accord en croquant l'un et l'autre.

A.-W. Schlegel, dans son *Cours de Littérature dramatique*, a présenté, contre la règle qui renferme l'action dans les vingt-quatre heures, la meilleure et la plus forte des réfutations. Cette précipitation forcée est contraire à la condition fondamentale de la tragédie : le développement des caractères. Écoutons-le, Messieurs, sur ce sujet, en terminant nos études sur Corneille :

(1) Acte I, scène II.

« Une intrigue compliquée est indubitablement « une invention avantageuse pour resserrer dans un « espace étroit la longue durée d'une action impor- « tante. Un intrigant est en général un homme pressé, « qui ne perd point de temps pour arriver à son but. « Plus une pièce sera donc en rapport avec l'idée « d'intrigue, et plus sa marche sera précipitée. Le « cours naturel des choses humaines est grave et me- « suré. Les grandes résolutions mûrissent lentement. « Les noires suggestions des passions haineuses sor- « tent avec timidité des profondeurs de l'âme, et « craignent longtemps de se montrer au grand jour. « La vengeance céleste, suivant l'expression si juste et « si belle d'Horace, poursuit le coupable avec un pied « boiteux. Qu'on essaye si l'on veut, de tracer le ta- « bleau gigantesque du régicide commis par Macbeth, « de son usurpation et de sa chute, en se renfermant « dans les bornes étroites de l'unité de temps, et « l'on verra si le sens que renferme cette peinture « ne perd pas tout ce qu'il a de sublime, et l'on ju- « gera si, en se mettant à la torture pour placer « avant la pièce et pour exposer dans de pompeux « récits, les événements que Shakespeare présente « aux regards, il sera jamais possible de produire « une impression aussi forte et aussi pénétrante. Il « est vrai que cette tragédie embrasse un temps con- « sidérable; mais quand son mouvement est aussi « rapide, avons-nous le loisir de le mesurer? Nous « voyons, en quelque sorte, les sombres filles de « l'Érèbe ourdir les destinées humaines en accélérant

« la marche des bruyants rouages du temps; et nous « sommes entraînés, comme par une force irrésis- « tible, au milieu du tumulte des événements, qui, « en allumant les passions d'un mortel ambitieux, « l'ont conduit par des gradations perfides, de la ten- « tation au crime, du crime à l'habitude des forfaits, « et de là à cet aveuglement funeste, auquel il a dû « sa ruine. Un pareil phénomène, dans la sphère de « la poésie dramatique, offre l'image de ces astres « sortis des profondeurs de l'espace, et d'abord à « peine visibles à un immense éloignement, mais « qui s'approchant bientôt avec une vitesse tou- « jours croissante du centre de notre système, ef- « frayent les peuples de la terre, remplissent l'âme « de pressentiments sinistres, et couvrent la moitié « du ciel du panache menaçant de leurs vapeurs en- « flammées (1). »

Schlegel fait, au reste, cette remarque que si Corneille s'était soumis sans y songer aux règles d'Aristote, comme il l'a prétendu, il en faudrait conclure que ces règles sont très vagues, puisqu'elles peuvent s'appliquer également à des ouvrages aussi disparates que les tragédies des Grecs et celles de Corneille, et que, par conséquent, les interprétations qu'il donne de la loi sont assurément tirées de loin.

(1) A.-W. Schlegel. *Cours de littérature dramatique.* Tome II, pages 128-130. — Le chapitre entier mérite d'être lu avec attention.

V.

JEAN RACINE.

1639—1699.

I. — Deuxième période du siècle de Louis XIV. Racine.

Nous venons de voir le matin du siècle de Louis XIV; le midi s'avance; le soir viendra à son tour. Le midi commence après la mort de Mazarin, vers 1660 ou 1661. Tout est brillant, glorieux, concentré sous une seule main; le roi peut dire alors en toute vérité : *L'État c'est moi.* Ce sont des jours de prospérité, de paix intérieure, d'espérance. Les arts, encouragés, s'épanouissent. Les cinq premières années de cette période nous font voir l'éclosion de la plupart des grands talents; les brillants débuts appartiennent à ces heures favorisées. Bossuet, qui avait déjà prêché à Versailles en 1658, y prêche de nouveau avec beaucoup d'éclat en 1661. Il ne brillera comme écrivain que plus tard; mais il est déjà connu comme controversiste. Bourdaloue arrive à Paris en 1669 seulement; mais sa réputation était déjà grande. Fléchier était célèbre par ses sermons. Pellisson écrivait en 1661 ses admirables *Mémoires*

pour le procès de Fouquet. La première édition des *Maximes* de La Rochefoucauld porte la date de 1665. Madame de La Fayette n'avait rien publié ; *Zaïde*, sa première production, est de 1670. Molière avait fait représenter les *Précieuses* en 1659 ; l'*École des maris* le fut en 1661. La Fontaine ne mit au jour les six premiers livres de ses *Fables* qu'en 1668 seulement ; mais la plupart d'entre elles étaient déjà connues, et l'*Élégie aux nymphes de Vaux* est de 1661 ou 1662. De 1660 à 1665, Boileau publiait quelques-unes de ses *Satires*. Quinault commençait par ses opéras à préluder aux belles tragédies qui allaient éclore. Racine, enfin, donna la *Thébaïde* en 1664, et *Alexandre* en 1665.

Où en étaient alors le goût et les idées littéraires ? La prose avait été irrévocablement fixée sous la main de Pascal. Mais l'oracle de la poésie, malgré Corneille, était encore Chapelain. Il fallait du courage pour lutter contre l'engouement du siècle et entreprendre la fondation d'une école nouvelle. Racine et Boileau se chargèrent de la tâche. Sous ce point de vue, ces deux noms ne doivent point être séparés. Si Boileau parut le plus ardent à l'attaque, la part de Racine, quoique moins ostensible, ne fut pas moins réelle ; il fournissait l'exemple, tandis que son ami donnait le précepte. Il n'a écrit ni l'*Art poétique* ni les *Satires*, mais il n'est pas moins que Boileau le poëte de la raison. Ce mot caractérise cette grande école.

Avant tout, c'est par le génie qu'elle se distingue.

Mais génie à part, ce qui frappe le plus dans la poésie de cette époque, dans celle du moins qui est restée classique, c'est la raison, c'est-à-dire la raison prise dans un sens particulier, non dans le sens très général que Chénier donne à ce mot lorsqu'il dit :

> Le goût n'est rien qu'un bon sens délicat,
> Et le génie est la raison sublime.

Ce que j'entends ici par *raison*, c'est proprement la recherche du vrai et la répulsion du faux. On succédait à une période où l'on avait aspiré au sublime, mais peu tenu compte du sensé; il était grand, il était glorieux de savoir rentrer dans les conditions de la raison. Lors de l'apparition de Corneille, et en dépit de l'influence de son génie, il y avait une foule de poëtes qui menaient grand bruit, comme les vagues d'une mer; il ne nous en est parvenu qu'une sorte de clapotement entendu au travers des écrits de Boileau. Les noms des auteurs pullulent, mais ils ne nous disent plus rien. C'étaient des tendances confuses et mal déterminées; c'était l'impuissance dans les hardiesses de l'innovation; quelquefois la vérité du sentiment étouffée sous les amplifications du mauvais goût. Au milieu de ce fouillis sans correction, sans consistance, sans vigueur réelle, qu'on se représente l'apparition de deux ou trois hommes de goût et de talent, qui sentent d'emblée la nécessité d'émonder cette végétation folle. Il est des époques où l'on ne peut sauver de grands intérêts qu'au prix de certains sacrifices; où, pour aboutir à une construction véritable, il faut d'abord déblayer le sol. Tel



fut le siècle de Louis XIV. Sans pitié et sans examen, il fallut abattre bien des choses; ainsi, par exemple, se trouvèrent condamnés une certaine liberté d'invention et un luxe de fantaisie que l'exécution ne justifiait guère, il est vrai, mais qu'il est cependant permis de regretter. Le classicisme commença. Boileau et Racine consommèrent pour la poésie ce que Pascal avait accompli pour la prose; ils achevèrent l'œuvre de Malherbe, comme Louis XIV consommait celle de Richelieu. Les principes étaient les mêmes; aussi, entre ces deux œuvres, n'y avait-il pas seulement analogie, mais correspondance.

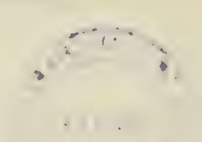
Bien des choses avaient marché et laissé Corneille en arrière. Il s'attardait, il ne se renouvelait pas, il tournait sur lui-même sans avancer. Enfin Racine vint, qui

De Corneille vieilli sut consoler Paris (1).

Nous dirons peu de chose de sa vie; la littérature étant alors exclusivement littéraire, il nous est permis de faire en quelque sorte abstraction de la biographie des auteurs de cette époque : ils étaient littérateurs et rien de plus. Il n'en serait pas de même au dix-huitième siècle : chez Rousseau et chez Voltaire les événements extérieurs expliquent très souvent les écrits.

Nous avons cependant besoin de quelques détails; il faut jusqu'à un certain point nous rendre

(1) Boileau. Épître VII.



compte de ce que fut l'homme; un attrait sympathique nous pousse sans cesse à le chercher dans l'auteur.

Né en 1639, d'une famille respectable, Racine appartient tout entier aux belles années du siècle de Louis XIV. Élevé comme Éliacin à l'ombre du sanctuaire, il fut confié à Port-Royal; il y grandit sous cette éducation tendre au fond, mais austère de formes et de pratiques, et où l'affection travaillait sans cesse à se voiler. On sait que la science s'y unissait à la piété. De bonne heure, le jeune Racine s'y familiarisa avec l'antiquité, et cette tradition littéraire fut ce qu'il conserva le mieux peut-être de son éducation. Bel esprit et mondain par le fond naturel de son caractère, sa vocation présumée pour l'état ecclésiastique disparut bientôt, soit en raison du genre de ses facultés, soit à l'occasion d'un procès qu'il eut à subir relativement à un bénéfice. L'ambition l'aiguillonna de bonne heure; il chercha à se faire des appuis à la cour; sa nature était un peu celle que son ami Despréaux a dépeinte en ces vers :

Se pousse auprès des grands, s'intrigue, se ménage,
Contre les coups du sort cherche à se maintenir,
Et loin dans le présent regarde l'avenir (1).

Il faut y joindre un amour-propre irritable et un esprit caustique. Sa conduite ne fut pas toujours noble et généreuse; la prospérité l'avait enflé; voguant sur une mer tranquille, il oublia le rivage qui l'avait

(1) *L'Art poétique*, chant III.

abrité. Il s'estima enveloppé dans la réprobation lancée par son ancien maître Nicole contre les faiseurs de romans et de tragédies, et il écrivit contre lui et tout Port-Royal une lettre où l'animosité éclate bien plus que l'esprit. Elle fut suivie d'une seconde, que Boileau, dit-on, l'empêcha de publier. Voici comment Louis Racine s'explique sur ces écrits de son père : « Le public ne les attendait ni d'un jeune homme « occupé de tragédies, ni d'un élève de Port-Royal. « La vivacité du poëte, qui se crut offensé dans son « talent, ce qu'il avait de plus cher, lui fit oublier « ce qu'il devait à ses premiers maîtres, et l'engagea « à entrer sans réflexion dans une querelle qui ne le « regardait pas (1). »

Je ne saurais me plaire à rabaisser le caractère des hommes de talent auxquels, avec toute l'humanité, je dois tant de jouissances ; je me sens plutôt porté, comme chacun, à faire un seul tout de leur caractère et de leur génie, et à supposer que tout en eux a été d'accord. Ce n'est pas ma faute si l'homme et l'écrivain sont, à l'ordinaire, deux êtres si différents, quelquefois même si opposés, et si l'on ne peut prendre en un sens absolu le mot de Buffon : « Le style, c'est l'homme même. » Mais enfin le talent est du talent, pas autre chose ; et il n'y a pas toujours plus de rapport entre le caractère et le talent qu'entre la justesse de l'esprit et celle de l'oreille. La base du talent est l'imagination, qui n'est, si je le comprends bien, autre chose que la sensibilité de

(1) *Mémoires sur la vie de Jean Racine.* Première partie.

l'esprit, de même que la sensibilité, peut-être, n'est autre chose que l'imagination du cœur. Sans m'arrêter à ces distinctions, j'accorderai volontiers que la sensibilité est le principe du talent, et qu'on a du talent, j'entends du talent littéraire, à proportion qu'on est plus sensible ; mais je nierai que la sensibilité soit la même chose que le principe moral, et qu'un homme soit d'autant plus moral qu'il est plus sensible. Entre deux hommes, dont l'un est très sensible et l'autre l'est très peu, c'est bien souvent le second qui est le meilleur ; mais le premier est plus voisin du talent. La sensibilité qui fait le talent, est une sympathie avec tous les sentiments humains, et l'homme de talent pourrait avoir pour devise : *Homo sum, humani nihil a me alienum puto.* — *Nihil*, entendez-vous, c'est-à-dire le mal comme le bien, tous deux saisis par la même intelligence vive, intime. Conclurai-je que Shakespeare était un scélérat parce qu'il a su si bien s'identifier avec Lady Macbeth, avec Iago? Vraiment non. L'homme de talent sera donc, tour à tour, tout ce que l'on peut être.

Cette faculté de sympathie, ou, si l'on veut, d'intelligence, a quelque chose d'effrayant. Il est effrayant de penser que tout peut s'imiter. L'âme quelquefois imite le talent, et c'est un beau phénomène ; mais combien plus souvent et avec combien plus de succès le talent imite l'âme ! Je me suis pris parfois à douter si l'exercice de cette faculté n'est pas un des plus grands dangers ; si le talent est une grâce ou une tentation ; si la profession du poëte, qui vit

moins parmi les choses que parmi les idées des choses, qui se promène parmi l'apparence, n'est pas une de celles qui démoralisent le plus, et si l'âme ne se vide pas de ce dont l'imagination se remplit. Être sensible à tout, c'est être indifférent à tout : « Je suis « chose légère, » dit le poëte parlant de lui-même. Ceux qui échappent à ce danger, ceux qui même, chose rare, grandissent comme hommes en grandissant comme poëtes, sont des monuments de la protection divine; mais je remarque avec effroi que quelques-uns des plus grands parmi les poëtes ont été à peine des hommes. Est-ce à dire qu'il n'y ait rien que du talent, en fait d'art et de poésie? Non, certes.

II. — Premières oeuvres de Racine. La Thébaïde. (1664.) — Alexandre-le-Grand. (1665.)

Deux pièces de vers, dont l'une, *la Nymphe de la Seine*, parut en 1660, procurèrent à Racine la réalisation de ses vœux, l'entrée à la cour. *La Renommée aux Muses* est de 1664. Tout cela valut, en outre, à Racine une petite pension. Mais ce n'étaient que des essais. On parle volontiers des illuminations soudaines, des révélations mystérieuses du génie; la plupart des poëtes n'ont pas été menés si violemment à leur but. On avance, on tâtonne, on tente plusieurs sujets les uns après les autres, comme on essaye plusieurs paires de gants avant de rencontrer la bonne. Souvent c'est une circonstance fortuite qui amène l'é-

crivain au genre où son vrai talent pourra se déployer dans toute son ampleur. Nous allons voir d'autres tâtonnements de Racine.

La Thébaïde, ou *les Frères ennemis*, parut en 1664. Les triomphes de la scène étaient alors la gloire littéraire la plus ambitionnée. Racine n'était pas encore affranchi de la tradition de Corneille. Sa pièce présente peu de symptômes de ce qu'il sera bientôt; c'est Corneille affaibli, éventé; on dirait un flacon d'essence mal bouché, qui a perdu le meilleur de son parfum. Le drame est tragique, sans doute; on y compte cinq ou six morts; mais on n'y sent rien de touchant. Le personnage le plus intéressant, Ménécée, qui se sacrifie pour apaiser les dieux et accomplir l'oracle, est précisément celui qu'on ne voit pas. L'intérêt est nul et ne s'attache à personne. Au milieu de ces horreurs se rencontre le ridicule amour du vieux Créon pour sa nièce Antigone. Ce rôle vicieux de Créon est la caricature des héros cornéliens, ou plutôt, ce qui est à remarquer, des héroïnes. Racine a transporté au sexe masculin cette opiniâtreté, cette satisfaction dans le mal, dont Corneille avait fait l'apanage des femmes. Comme Cléopâtre, comme Léontine, Créon est un être en qui la nature est morte, et qui professe les plus détestables maximes. Et c'est lui qui vient faire, en vers pompeux, le récit de la mort de son fils Hémon! C'est pis que Théramène. Il dit à son confident en parlant d'Étéocle et de Polynice :

Ne t'étonne donc plus si je veux qu'ils se voient :
Je veux qu'en se voyant leurs fureurs se déploient ;
Que rappelant leur haine, au lieu de la chasser,
Ils s'étouffent, Attale, en voulant s'embrasser (1).

Et plus tard, en parlant de la mort de ses deux fils :

Oui, leur perte m'afflige ;
Je sais ce que de moi le rang de père exige ;
Je l'étais : mais surtout j'étais né pour régner ;
Et je perds beaucoup moins que je ne crois gagner (2).

Certes, c'est bien ici qu'on est tenté de s'écrier :

Voilà, je vous l'avoue, un abominable homme (3) !

Et pour comble, on le voit essayer de se tuer, et mourir, ou peu s'en faut, de douleur, à la nouvelle de la mort d'Antigone. Dans la préface jointe plus tard à sa tragédie, Racine s'excuse en quelque sorte d'avoir fait Créon amoureux ; il dit qu'en un sujet pareil « il « faut jeter l'amour sur un des seconds personnages, « comme il a fait, et qu'alors cette passion, qui de- « vient comme étrangère au sujet, ne peut produire « que de médiocres effets. »

Mais *la Thébaïde* était son début. Racine ne connaissait encore ni son art, ni les ressources de son génie ; il n'avait d'autre idéal que l'idéal créé par Corneille ; c'était sur cette voie qu'il espérait les applaudissements. D'ailleurs, il ne savait pas encore exprimer les passions au moyen du style ; son style, malgré beaucoup de beaux vers, et même de beaux morceaux, n'a pas dans *la Thébaïde* la flexibilité et

(1) Acte III, scène VI. (2) Acte V, scène IV.
(3) *Le Tartufe*, acte, IV, scène VI.

les nuances qu'il aura plus tard. Déjà, cependant, il annonce un écrivain distingué; il possède de la pureté, de la propriété, de l'élégance, et il diffère, sous ce rapport, de celui de Corneille, d'une manière très marquée. C'est là que la langue poétique moderne commence à paraître.

Alexandre-le-Grand est de 1665. Ici il y a progrès, quoique la pièce soit dans un genre faux. Racine imite encore, il calque même Corneille, et dans ce que celui-ci a fait de moins vrai; mais le style s'est perfectionné. *Alexandre*, d'ailleurs, n'est guère plus intéressant que *la Thébaïde*. Les deux ou trois amours qui occupent la scène sont fastidieux. Qui croirait que dans une pièce où paraissent Alexandre et Porus, et où une bataille décisive se livre entre ces deux princes, l'intrigue consiste dans les prétentions rivales de Porus et de Taxile à la main d'Axiane, et que tout soit subordonné à cet intérêt? Alexandre lui-même n'est plus héros et conquérant que pour les beaux yeux de Cléofile; et Porus, le véritable héros de la pièce, quoi qu'en dise l'auteur, est aussi possédé d'une amoureuse langueur pour les *divins appas* d'Axiane. Le langage de ces amants est celui dont nous avons signalé le ridicule chez Corneille. Cléofile dit d'Alexandre :

Pour venir jusqu'à moi, ses soupirs embrasés
Se font jour au travers de deux camps opposés (1).

(1) Acte I, scène I.

Et Taxile, en parlant d'Axiane :

Reine de tous les cœurs, elle met tout en armes
Pour cette liberté que détruisent ses charmes;
Elle rougit des fers qu'on apporte en ces lieux,
Et n'y saurait souffrir de tyrans que ses yeux (1).

Ce rôle de Taxile n'est que de la faiblesse sans aucun mélange de grandeur.

L'ensemble de la pièce, cependant, manque plus d'intérêt que de beautés. On y rencontre çà et là de magnifiques vers, qui ne sont point indignes du grand Racine. Il s'y trouve des caractères noblement tracés. Porus et Alexandre sont grands tous deux, Porus surtout. Dans la scène entre Porus, Taxile et Éphestion, Éphestion sollicitant la soumission des princes indiens emploie, en parlant de son maître Alexandre, cette admirable expression :

Mais vous-mêmes, trompés d'un vain espoir de gloire,
N'allez point dans ses bras irriter la victoire (2).

Taxile s'est lâchement rendu ; mais Porus fait une réponse pleine de noblesse, dans laquelle il faut signaler ces beaux vers :

Mais nous, qui d'un autre œil jugeons les conquérants,
Nous savons que les dieux ne sont pas des tyrans;
Et de quelque façon qu'un esclave le nomme,
Le fils de Jupiter passe ici pour un homme (3).

Et plus loin, dans la scène dernière, la réponse de Porus à la question d'Alexandre :

Parlez donc, dites-moi,
Comment prétendez-vous que je vous traite?

(1) Acte I, scène I. (2) Acte II, scène II. (3) *Ibid.*

PORUS.

En roi (1).

Alexandre a, de même, sa grandeur. Il s'excuse auprès de la sœur de Taxile de ne pas faire périr Porus, sous le glaive duquel Taxile vient de succomber :

Vous-même, vous pourriez prendre pour une offense
La mort d'un ennemi qui n'est plus en défense;
Il en triompherait; et, bravant ma rigueur,
Porus dans le tombeau descendrait en vainqueur (2).

Mais que dire de cette tragédie en général? On en cherche le héros, on en cherche le sujet, sans les trouver. Le premier mérite d'une œuvre dramatique, c'est qu'une idée s'en dégage nettement et vivement, c'est qu'on puisse, comme un discours oratoire, la réduire à une proposition. Ici Racine ne se connaît pas encore; son génie ne fait que balbutier.

III. — Andromaque. (1667.)

Quel intervalle franchi en deux ans! Pour le coup, Racine s'est rencontré lui-même; il n'est plus locataire de la propriété d'autrui; le voilà chez lui, il y arrange tout en maître; ses idées lui appartiennent, et la perfection même de son style tient moins à l'exercice et à deux années d'études qu'au bonheur d'avoir enfin pris possession de son vrai génie.

Racine, d'abord, avait voulu imiter Corneille en

(1) Acte V, scène III.

(2) *Ibid.*

représentant la force de l'homme. Mais voici enfin le nouvel idéal découvert : ce sera, au contraire, la faiblesse de l'homme, même dans les caractères vertueux; ce sera tout ce que l'amour peut mettre de lutte et d'inconstance dans l'homme et, ce qu'avait surtout évité Corneille, dans la femme. Force de l'homme et faiblesse de l'homme : tout Corneille et tout Racine sont dans la différence de ces deux points de vue.

La vérité des peintures est incomparable chez Racine, et dans *Andromaque* déjà; c'est ici qu'il commence à peindre, avec la délicatesse unique qui lui appartient, les nuances, les mouvements les plus imperceptibles de la passion; c'est tantôt le passage presque insensible d'un sentiment à un autre, tantôt une révolution brusque en apparence, et qui a pourtant sa racine dans les profondeurs de notre nature. A-t-il fait trop aimer ces amollissements du cœur? A-t-il accordé trop d'influence à cette passion de l'amour, héritage des romans, il est vrai, mais l'un des caractères de la société moderne? Peut-être. Cependant l'intérêt qu'il excite n'est guère qu'un intérêt d'observation et de curiosité, et non de sympathie. Ce qui ravit surtout chez lui, c'est l'image vraie et délicate du cœur humain, de ce cœur inconstant, partagé, en lutte avec lui-même, deux hommes dans l'homme. Il faut moins blâmer Racine d'avoir donné à l'amour autant de place, qu'il ne faut lui savoir gré d'en avoir réduit l'importance et de l'avoir rectifié. Boileau, qui s'est moqué de l'amour à la mode de

son temps, dans le dialogue des *Héros de roman*, a dit lui-même ailleurs :

> De cette passion la sensible peinture
> Est pour aller au cœur la route la plus sûre.

Il est vrai qu'il ajoute immédiatement :

> Peignez donc, j'y consens, les héros amoureux;
> Mais ne m'en formez pas des bergers doucereux.....
> Et que l'amour, souvent de remords combattu,
> Paraisse une faiblesse et non une vertu (1).

C'est précisément ce que Racine a fait.

Le sujet d'*Andromaque* lui fut suggéré par quelques vers de Virgile et par une tragédie d'Euripide. L'homme a beau se vanter de ses facultés créatrices, il ne lui est pas donné de tirer quelque chose de rien. Les deux actions ont de grands rapports, mais rien de moins semblable que les deux pièces. Ce sont deux ordres d'idées, deux mondes différents. Chez Euripide tout est simple et vrai; chez Racine tout est profond, noble, passionné; évidemment cette fois-ci l'avantage reste au poëte moderne.

Il faut l'avouer, toutefois, il y a peut-être trop d'éléments comiques dans l'*Andromaque* de Racine. Si, comme l'a fait Voltaire, on voulait comparer l'ordonnance d'une comédie avec celle d'une tragédie, on reconnaîtrait que celle-ci, où Pyrrhus, amoureux d'Andromaque, qui ne l'aime pas, se trouve fiancé à Hermione qu'il n'aime plus, reproduit à peu près la pièce des *Ricochets*, de même que *Mithridate* c'est l'*Avare*, et *Mahomet* ou *Clovis*, le *Tartufe*. Il y a cette dif-

(1) *L'Art poétique*, chant III.

férence, néanmoins, qu'Andromaque n'est pas capricieuse comme Madame de Sainville, quoiqu'elle soit, aussi bien qu'elle, inconstante dans toutes ses voies. Ses irrésolutions viennent de la lutte de deux sentiments respectables; selon qu'elle résiste ou cède, Pyrrhus retourne à Hermione ou s'éloigne d'elle, Hermione donne des espérances à Oreste ou les lui retire, Oreste espère ou désespère. Tout ce mouvement de *va-et-vient* a son point de départ dans l'âme tendre et chaste de la veuve d'Hector; *irritat, mulcet.* C'est ainsi que si l'action paraît double, elle est au fond admirablement ramenée à l'unité. Andromaque entraîne tout; l'âme est continuellement suspendue aux résolutions successives de Pyrrhus; à la fin de chaque acte on sent redoubler l'intérêt et l'anxiété. Et quelle heureuse idée d'avoir mêlé au spectacle de l'amour passionné les larmes conjugales, la tendresse maternelle, l'amitié généreuse! Quel beau et profond contraste entre les sentiments respectables de l'âme et les passions désordonnées qui la bouleversent!

Ce qui est tragique spécialement, c'est le nœud, qui est la vie d'un enfant, et surtout le caractère d'Hermione. Néanmoins la critique a repris quelques traits de coquetterie dans ce rôle, et ici l'élément comique se trouve hors de place. Le reste, c'est la nature humaine, la même dans ses ressorts, malgré la variété des situations extérieures. Mais on s'étonne quand Hermione accueille Oreste par ces paroles :

Eh quoi! toujours injuste en vos tristes discours,
De mon inimitié vous plaindrez-vous toujours?

Quelle est cette rigueur tant de fois alléguée?
J'ai passé dans l'Épire où j'étais reléguée;
Mon père l'ordonnait; mais qui sait si depuis
Je n'ai point en secret partagé vos ennuis (1)?

Il en est de même quand, après qu'elle a donné à Oreste son congé, et que celui-ci, lui dérobant son dessein de l'enlever, s'est retiré sans trop se plaindre, elle dit à sa confidente :

Attendais-tu, Cléone, un courroux si modeste (2)?

On se demande si de pareils traits, excellents chez une coquette ordinaire, sont bien vraisemblables chez une femme éperdue, furieuse, dont toute la vie est dans son amour. Les grandes passions mangent les petites : en pareil cas, ces traits frivoles seraient-ils acceptables dans la vie? Dans la vie, sans doute, il y a possibilité que le fait se soit passé ainsi; mais ici, dans l'art, nous ne pouvons, nous ne voulons pas le savoir. Où en serait l'idéal? où serait la limite entre la vérité et la réalité, si de telles disparates étaient accueillies avec faveur? A ce sujet, on n'a pas entrepris de défendre Racine.

On a relevé encore le raisonnement vicieux d'Andromaque, lorsqu'elle déclare à Céphise son dessein de se tuer aussitôt après son union avec Pyrrhus. Ce plan ne protége guère, en effet, la vie du fils auquel elle se sacrifie. Mais qui de nous, dans la lutte extrême entre deux sentiments opposés, n'a parfois imaginé comme excellente quelque combinaison qui ne satisfaisait rien au fond, mais qui semblait nous

(1) Acte II, scène II. (2) Acte III, scène III.

soustraire à la double appréhension de notre cœur?

Enfin on a signalé un seul trait de bel esprit :

> Brûlé de plus de feux que je n'en allumai (1);

et l'exagération romanesque de ces vers d'Oreste :

> Madame, c'est à vous de prendre une victime
> Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,
> Si j'en avais trouvé d'aussi cruels que vous (2).

Ce sont là des taches sans doute; mais ce qui doit étonner, c'est qu'au milieu du faux goût d'alors, et à la suite de tant de pièces où le grand Corneille avait, en ce sens, abondé dans l'esprit du jour, il ne s'en trouve pas davantage.

Une fois le système admis, que de beautés vraies! Et d'abord, quel riche ornement que ce caractère d'Hermione! Quelle éloquence dans ce rôle; quel type de l'amour passionné; quelle rapidité dans les révolutions de son âme; quel orgueil, quel modèle de tragique ironie dans sa première tirade à Pyrrhus, quelle fougue désespérée dans la seconde!

> Je ne t'ai point aimé, cruel? qu'ai-je donc fait?
> J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes;
> Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces;
> J'y suis encor, malgré tes infidélités,
> Et malgré tous mes Grecs, honteux de mes bontés.
> Je leur ai commandé de cacher mon injure;
> J'attendais en secret le retour d'un parjure;
> J'ai cru que, tôt ou tard, à ton devoir rendu,
> Tu me rapporterais un cœur qui m'était dû.
> Je t'aimais inconstant; qu'aurais-je fait fidèle?
> Et même, en ce moment, où ta bouche cruelle

(1) Acte I, scène IV. (2) Acte II, scène II.

Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,
Ingrat, je doute encor si je ne t'aime pas.
Mais, seigneur, s'il le faut, si le ciel en colère
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,
Achevez votre hymen, j'y consens; mais, du moins,
Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.
Pour la dernière fois je vous parle peut-être;
Différez-le d'un jour, demain vous serez maître.....
Vous ne répondez point?... Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi.
Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'une autre t'entretienne;
Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux :
Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux;
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée;
Va profaner des dieux la majesté sacrée.
Ces dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte au pied des autels ce cœur qui m'abandonne;
Va, cours; mais crains encor d'y trouver Hermione (1).

La touchante amitié d'Oreste et de Pylade est rendue avec bonheur, dès la première scène de la tragédie. On dit qu'André Chénier et Roucher la répétèrent en se retrouvant sur le tombereau qui les menait à l'échafaud :

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,
Ma fortune va prendre une face nouvelle;
Et déjà son courroux semble s'être adouci,
Depuis qu'elle a pris soin de nous rejoindre ici.
Qui l'eût dit, qu'un rivage à mes vœux si funeste
Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'Oreste (2)?

Et dans la scène première de l'acte III:

Mais toi, par quelle erreur veux-tu toujours sur toi
Détourner un courroux qui ne cherche que moi?
Assez et trop longtemps mon amitié t'accable:
Évite un malheureux, abandonne un coupable.

(1) Acte IV, scène V. (2) Acte I, scène I.

Cher Pylade, crois-moi, ta pitié te séduit:
Laisse-moi des périls dont j'attends tout le fruit.
Porte aux Grecs cet enfant que Pyrrhus m'abandonne.
Va-t'en.

PYLADE.

Allons, seigneur, enlevons Hermione.

Ici et ailleurs Oreste est ce qu'il doit être; c'est le personnage le plus poétique de la pièce; on ne lui voudrait qu'une place différente. Avec lui l'auteur a introduit ce que lui apportait la tradition, l'élément antique de la fatalité; la passion même du fils de Clytemnestre fait partie de sa destinée. Et cependant nous avons une sorte de reproche à adresser à Racine. Rien n'est déplacé ni excessif dans le langage d'Oreste; rien n'est mieux dans l'esprit de ce rôle que des vers comme ceux-ci :

Que veux-tu? Mais s'il faut ne te rien déguiser,
Mon innocence enfin commence à me peser.
Je ne sais, de tout temps, quelle injuste puissance
Laisse le crime en paix et poursuit l'innocence.
De quelque part sur moi que je tourne les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent les dieux.
Méritons leur courroux, justifions leur haine,
Et que le fruit du crime en précède la peine (1).

Mais cette idée de la fatalité est en elle-même trop imposante pour appartenir à un rôle accessoire. La atalité, c'est le monde supérieur, la région du mystère, l'ordre surnaturel, la justice invisible et vengeresse. Rien de mieux au point de vue de toute poésie; mais il faut que cette grande idée se trouve sur le premier plan, que le personnage poursuivi par les

1) Acte III, scène I.

Furies soit placé de manière à effacer tous les autres, à les dominer du moins; et malheureusement ce n'est pas sur Oreste que se porte l'intérêt principal; il s'attache à Andromaque et à Hermione.

Mais *Andromaque* est un rôle admiré sans restriction; c'est le premier exemplaire de ces femmes si pures et si tendres, dont le christianisme seul a pu donner l'idée, en la réalisant. Racine est le peintre de la vertu chez les femmes. Rien n'égale le charme attendrissant de ce type que l'auteur a varié, sans le surpasser, dans Monime, dans Iphigénie, dans Esther. Disons-le cependant : Andromaque ne s'élève pas jusqu'au pathétique proprement dit dans les moments d'effroi. On lui voudrait peut-être, dans sa situation, moins d'esprit dans cette apostrophe, déjà citée, à Pyrrhus :

Seigneur, que faites-vous? et que dira la Grèce (1)?

Plus loin, représentons-nous la position de la mère d'Astyanax se jetant aux pieds de Pyrrhus pour obtenir la vie de son fils :

Ah! seigneur, vous entendiez assez
Des soupirs qui craignaient de se voir repoussés.
Pardonnez à l'éclat d'une illustre fortune
Ce reste de fierté qui craint d'être importune.
Vous ne l'ignorez pas : Andromaque, sans vous,
N'aurait jamais d'un maître embrassé les genoux (2).

Et le reste de cette belle scène. Ici l'élégance, l'harmonie, la suavité, la tendresse, l'onction maternelle, qui ne peuvent certes être surpassées, ne suf-

(1) Acte I, scène IV. Voir page 163.

(2) Acte III, scène VI.

fisent cependant pas; la situation eût exigé des accents plus déchirants, des mouvements plus convulsifs. Andromaque avait, ce semble, le droit de s'y livrer. Mais l'antiquité avait donné à la douleur d'Andromaque le caractère de mesure et de calme qui marque les compositions de ces peuples, avant tout amants de la beauté; Racine n'est pas allé plus loin, et peut-être la vérité morale s'en est-elle moins bien trouvée. La muse de Racine ne saurait se résoudre à paraître échevelée; elle ressemble à la chaste fille de Priam :

Elle tombe, et tombant range ses vêtements,
Dernier trait de pudeur à ses derniers moments.

Mais tout ce qui peut se renfermer dans les limites de l'attendrissement ne donne prise qu'aux éloges. L'amour de la mère, les pleurs de la veuve, les regrets de la captive, les sentiments les plus purs, les plus touchants de la nature humaine, l'abandon, la grâce inexprimable, se réunissent dans ce rôle où Racine a été céleste comme Raphaël. Pyrrhus a autant de rivaux que la tragédie a de spectateurs.

Il est prodigieux que, sans transition, Racine soit arrivé à la langue d'*Andromaque*. Cette versification était absolument nouvelle; nulle tradition, nul poëte français n'enseignaient rien qui approchât de cette souplesse de langage. Voyez, Messieurs, comme exemple, la réplique de Pyrrhus à Oreste :

La Grèce en ma faveur est trop inquiétée :
De soins plus importants je l'ai crue agitée,

Seigneur; et sur le nom de son ambassadeur,
J'avais de ses projets conçu plus de grandeur.....
Oui, seigneur, lorsqu'au pied des murs fumants de Troie
Les vainqueurs tout sanglants partagèrent leur proie,
Le sort, dont les arrêts furent alors suivis,
Fit tomber en mes mains Andromaque et son fils.
Hécube près d'Ulysse acheva sa misère :
Cassandre dans Argos a suivi votre père.
Sur eux, sur leurs captifs, ai-je étendu mes droits?
Ai-je enfin disposé du fruit de leurs exploits?
On craint qu'avec Hector Troie un jour ne renaisse!
Son fils peut me ravir le jour que je lui laisse!.....
Seigneur, tant de prudence entraîne trop de soin;
Je ne sais pas prévoir les malheurs de si loin.
Je songe quelle était autrefois cette ville
Si superbe en remparts, en héros si fertile,
Maîtresse de l'Asie; et je regarde enfin
Quel fut le sort de Troie, et quel est son destin.
Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes,
Un fleuve teint de sang, des campagnes désertes,
Un enfant dans les fers, et je ne puis songer
Que Troie en cet état aspire à se venger.
Ah! si du fils d'Hector la perte était jurée,
Pourquoi d'un an entier l'avons-nous différée?
Dans le sein de Priam n'a-t-on pu l'immoler?
Sous tant de morts, sous Troie, il fallait l'accabler.
Tout était juste alors : la vieillesse et l'enfance
En vain sur leur faiblesse appuyaient leur défense;
La victoire et la nuit, plus cruelles que nous,
Nous excitaient au meurtre et confondaient nos coups.
Mon courroux aux vaincus ne fut que trop sévère.
Mais, que ma cruauté survive à ma colère,
Que, malgré la pitié dont je me sens saisir,
Dans le sang d'un enfant je me baigne à loisir,
Non, seigneur; que les Grecs cherchent quelque autre proie
Qu'ils poursuivent ailleurs ce qui reste de Troie :
De mes inimitiés le cours est achevé;
L'Épire sauvera ce que Troie a sauvé (1).

Si Boileau s'est vanté d'avoir enseigné à Racine à

1) Acte I, scène II.

faire difficilement des vers faciles, convenons que la leçon a si bien réussi qu'on ne s'aperçoit pas de ce qu'ils ont coûté. Plus tard les imitateurs amenèrent la décadence et la monotonie; d'autres poëtes aussi tentèrent d'autres voies et ne firent pas si bien; chez Voltaire même, on ne rencontre pas une période de dix vers qui se soutienne comme celle que vous venez d'entendre.

Au total, la tragédie d'*Andromaque* est une œuvre poétique d'une grande valeur, mais dont les principales beautés tiennent plus de l'éloquence que de la poésie. Que Racine fût un vrai poëte, c'est ce que personne ne songe à contester; mais ici les beautés les plus admirables sont des mouvements et des beautés oratoires. En France, on a pris longtemps pour de la poésie deux choses qui n'en sont pas : la passion et l'esprit. On commença par l'esprit, témoin le *Roman de la Rose*, et d'autres ouvrages de cette époque. On s'éleva ensuite à la passion; mais la passion en elle-même n'est pas poétique; la poésie en repousse l'expression trop crue et trop intense. Peut-être, ailleurs, aurait-on conçu, non le personnage, mais le sujet d'*Andromaque*, sous un point de vue plus poétique. Racine, et cette remarque se justifie par toutes ses pièces, n'avait pas la disposition mélancolique et rêveuse des nations du Nord. Oreste est ici le seul personnage très poétique, et nous venons de voir qu'il n'occupe pas la place due à son individualité fatale et traditionnelle, et que Racine, en prenant aux anciens la con-

ception de ce caractère, n'en a pas fait le même usage qu'eux.

Andromaque représente à peu près, quant au développement de l'art et à la carrière de Racine, ce que fut le *Cid* dans celle de Corneille : une nouvelle époque de l'histoire de la scène, la création d'un idéal nouveau. Cependant l'éclat des deux œuvres fut inégal. On avait salué le *Cid* avec ivresse ; on accueillit *Andromaque* avec tiédeur : on fut moins enthousiasmé que surpris. On aurait pu l'être à l'apparition de toutes les tragédies de Racine, puisque chacune, à son tour, se trouve l'inauguration d'une idée nouvelle.

IV. — Britannicus. (1669.)

Andromaque avait peu réussi. Elle avait déconcerté le goût régnant ; souvent les choses tout à fait neuves rencontrent plus d'étonnement que de faveur, et sont blâmées à proportion de la hardiesse avec laquelle elles sortent du cours accoutumé des pensées. On prétendit que le talent de Racine se bornait à la peinture des intrigues d'amour ; on parvint à le faire croire ; la médiocrité accueillit avec empressement l'opinion consolante que si Racine était supérieur, il ne l'était que dans un genre, et cette opinion s'accrédita si bien dans un certain monde, que longtemps après que Racine eut prouvé la variété de ses ressources et la flexibilité de son génie, Madame de Sévigné répétait encore : « Jamais il n'ira plus loin

« qu'*Andromaque ;* il fait ses pièces pour la Champ-
« meslé : ce n'est pas pour les siècles à venir : si
« jamais il n'est plus jeune, et qu'il cesse d'être amou-
« reux, ce ne sera plus la même chose (1). »

Racine, occupé à préparer une réponse à ceux qui refusaient à son talent la variété et la force, entremêlait de compositions moins graves le travail sérieux auquel il attachait l'espérance de la gloire. *Les Plaideurs* furent représentés en 1668. C'est une des pièces les plus gaies de notre théâtre ; mais c'est une pièce qui touche à la farce, c'est-à-dire à la comédie en débauche ou en pointe de vin. C'est peut-être l'ouvrage de la scène française le plus habilement versifié ; sous ce rapport, il surpasse presque les tragédies mêmes de Racine. Nous ne nous étendrons pas sur cette œuvre; permettez-moi seulement, Messieurs, une remarque sur la flexibilité du talent de Racine et de plusieurs autres grands tragiques.

Les génies tragiques descendent aisément à la comédie. L'un des talents n'exclut pas l'autre. Le rire et les pleurs, quoique opposés, se ressemblent en ce que ce sont deux perturbations. L'état normal de l'homme n'est ni de rire ni de pleurer; cet état est troublé dans l'un et l'autre cas. Les gens heureux ne pleurent guère, mais ils rient moins encore ; le bonheur sourit plutôt qu'il ne rit. Chose singulière : ceux qui pleurent le plus facilement sont aussi les plus légers à rire ; c'est une même irritabilité, morale ou nerveuse, sous deux formes différentes. Des deux ma-

(1) Lettre à Madame de Grignan, du 16 mars 1672.

nières l'équilibre est rompu; l'expression vulgaire *rire aux larmes,* signale la parenté des deux excitations. Quoi d'étonnant que les grands tragiques possèdent aussi la verve comique? Shakespeare, Corneille, Racine, Casimir Delavigne ont réussi dans les deux genres. C'est douteux pour Voltaire. Mais d'autre part, les génies essentiellement comiques ne s'élèvent pas à la tragédie; à peine dans le *Misanthrope* voyons-nous Molière aspirer à produire quelques émotions tragiques.

Mais revenons à la tragédie. Racine prit enfin sa revanche : *Britannicus* fut donné en 1669. Les vers de Boileau attestent la situation de l'auteur et l'impression du public à l'innovation d'*Andromaque* :

Et peut-être ta plume aux censeurs de Pyrrhus,
Doit les plus nobles traits dont tu peignis Burrhus (1).

On redemandait les Romains et Corneille. Racine voulut montrer qu'il était de taille à suivre les pas de son prédécesseur. On peut voir, dans la préface de *Britannicus,* de quels travaux sortirent l'ordonnance et les beautés mâles de cette tragédie. Racine quitta la mythologie et les caractères d'invention, et transporta sur la scène les Romains de l'histoire; il peignit dans leur corruption ces maîtres du monde que Corneille avait représentés dans l'énergie de leurs mœurs républicaines. Il y avait eu plus de création dans Corneille; ce grand poëte avait donné à chacun de ses héros une physionomie conçue par lui seul, et dont l'histoire ne lui fournissait que quelques traits.

(1) BOILEAU. Épître VII.

Racine fit un usage plus scrupuleux des traditions historiques; on pourrait dire qu'il vécut dans la Rome impériale et qu'il en sonda les abîmes en composant *Britannicus*. Tacite lui servit de guide dans cette excursion lugubre; il en prit la teinte sombre, la concision expressive, les traits rapides qui sillonnent un ciel chargé de ténèbres et d'orages. Cependant, ne l'oublions pas, quelque fidélité qu'on doive à l'histoire dans un ouvrage d'art, il ne faut pas trop lui sacrifier l'idéal. Racine, on en doit convenir, est ici moins idéal que Corneille.

On a appelé *Britannicus* la pièce des connaisseurs. Qu'a-t-on voulu dire? Non pas assurément que les connaisseurs, c'est-à-dire les moralistes, les philosophes, estiment moins les autres chefs-d'œuvre de Racine, mais qu'il faut être connaisseur pour apprécier, soit la fidélité des peintures historiques, soit des beautés poétiques d'un ordre plus sévère et plus profond. *Britannicus* réunit deux genres d'intérêt : l'intérêt dramatique qui s'adresse à la sympathie et à la curiosité; l'intérêt psychologique qui résulte de la vérité et de la profondeur des mouvements de l'âme. Cet intérêt supérieur ne devrait jamais manquer à la véritable tragédie; mais il y est bien plus rare que l'autre.

L'intérêt dramatique, qui naît de la force des situations, de l'habile opposition des intérêts et des caractères, est vif sans doute dans *Britannicus*. En fait de situations, la terreur et la pitié y sont portées au plus haut point; par exemple, dans la terrible scène où

Néron, caché derrière un rideau, surveille l'entrevue de Junie et de Britannicus. On a reproché ce moyen à Racine; on l'a jugé petit et indigne de la tragédie. Mais dans un sujet pareil, ce sont nos propres impressions qu'il faut consulter bien plutôt que la critique formelle.

Caché près de ces lieux, je vous verrai, madame.
Renfermez votre amour dans le fond de votre âme:
Vous n'aurez point pour moi de langages secrets;
J'entendrai des regards que vous croirez muets;
Et sa perte sera l'infaillible salaire
D'un geste ou d'un soupir échappé pour lui plaire (1).

Qui ne s'identifie à la situation de Junie! Qui ne sent son âme oppressée de terreur! Le sentiment, l'instinct est ici le meilleur des juges. En matière de goût, c'est nous-mêmes qu'il faut écouter avant tout; si, à une seconde, à une troisième lecture, nos impressions reviennent avec une sorte d'obstination, il serait étrange qu'elles ne fussent pas appuyées sur les conditions véritables de l'art. Le goût ne se forme pas par ouï-dire, sur la parole d'autrui, en vertu d'une convention quelconque; il a son germe en chacun de nous; c'est en chacun de nous que le sentiment, replié sur lui-même, fournit l'étoffe des vraies règles et en peut donner même la raison. En suivant cette voie avec précaution sans doute et avec modestie, mais toutefois avec une certaine confiance, il serait étonnant, si la critique admise d'une œuvre d'art se trouve juste, que nous ne sentissions pas l'accord intérieur de notre impression avec la voix générale.

(1) Acte II, scène III.

Il est des pièces qui parviennent à intéresser sans caractères tracés; la situation suffit parfois. Nous nous y résignons, mais l'ouvrage y perd; il descend à un degré inférieur, dans la sphère de l'art comme dans celle de la morale. Mais nulle part nous ne rencontrons des caractères plus nettement dessinés, plus habilement opposés que dans *Britannicus*. Voyez l'innocence des deux amants, leur candeur qui touche presque à l'enfance, au milieu de la méchanceté profonde qui les entoure. Touchant contraste que Racine s'est plu à peindre dans quelques-uns de ses meilleurs ouvrages. Et pourtant Junie a beaucoup de dignité; outre la foi et le désintéressement de l'amante, on sent en elle une fille du sang des Césars, qui ne perd point le sentiment de sa naissance. Britannicus, noble, généreux, téméraire, ayant tout ce qu'il faut pour se perdre, fait admirablement ressortir la rage concentrée de Néron. Les deux amants sont là, irritant de leur félicité un monstre que le bonheur révolte autant que la vertu :

NÉRON.

Prince, continuez des transports si charmants.
Je conçois vos bontés par ses remercîments,
Madame; à vos genoux je viens de le surprendre.
Mais il aurait aussi quelque grâce à me rendre;
Ce lieu le favorise, et je vous y retiens
Pour lui faciliter de si doux entretiens.

BRITANNICUS.

Je puis mettre à ses pieds ma douleur ou ma joie,
Partout où sa bonté consent que je la voie;
Et l'aspect de ces lieux où vous la retenez,
N'a rien dont mes regards doivent être étonnés.

NÉRON.

Et que vous montrent-ils qui ne vous avertisse
Qu'il faut qu'on me respecte et que l'on m'obéisse?

BRITANNICUS.

Ils ne nous ont pas vus l'un et l'autre élever,
Moi pour vous obéir, et vous pour me braver;
Et ne s'attendaient pas, lorsqu'ils nous virent naître,
Qu'un jour Domitius me dût parler en maître.

NÉRON.

Ainsi par le destin nos vœux sont traversés;
J'obéissais alors, et vous obéissez.
Si vous n'avez appris à vous laisser conduire,
Vous êtes jeune encore, et l'on peut vous instruire.

BRITANNICUS.

Et qui m'en instruira?

NÉRON.

Tout l'empire à la fois,
Rome.....

BRITANNICUS.

Rome met-elle au nombre de vos droits
Tout ce qu'a de cruel l'injustice et la force,
Les emprisonnements, le rapt et le divorce?

NÉRON.

Rome ne porte pas ses regards curieux
Jusque dans des secrets que je cache à ses yeux.
Imitez son respect.

BRITANNICUS.

On sait ce qu'elle en pense.

NÉRON.

Elle se tait du moins : imitez son silence.

BRITANNICUS.

Ainsi Néron commence à ne se plus forcer.

NÉRON.

Néron, de vos discours, commence à se lasser.

BRITANNICUS.

Chacun devait bénir le bonheur de son règne.

NÉRON.

Heureux ou malheureux, il suffit qu'on me craigne.

BRITANNICUS.

Je connais mal Junie, ou de tels sentiments
Ne mériteront pas ses applaudissements.

NÉRON.

Du moins, si je ne sais le secret de lui plaire,
Je sais l'art de punir un rival téméraire.

BRITANNICUS.

Pour moi, quelque péril qui me puisse accabler,
Sa seule inimitié peut me faire trembler.

NÉRON.

Souhaitez-la : c'est tout ce que je vous puis dire.

BRITANNICUS.

Le bonheur de lui plaire est le seul où j'aspire.

NÉRON.

Elle vous l'a promis, vous lui plairez toujours.

BRITANNICUS.

Je ne sais pas du moins épier ses discours.
Je la laisse expliquer sur tout ce qui me touche,
Et ne me cache point pour lui fermer la bouche.

NÉRON.

Je vous entends. Eh bien! gardes.

JUNIE.

Que faites-vous?
C'est votre frère. Hélas! c'est un amant jaloux!
Seigneur, mille malheurs persécutent sa vie :
Ah! son bonheur peut-il exciter votre envie?
Souffrez que, de vos cœurs rapprochant les liens,
Je me cache à vos yeux et me dérobe aux siens.
Ma fuite arrêtera vos discordes fatales;
Seigneur, j'irai remplir le nombre des vestales.

Ne lui disputez plus mes vœux infortunés;
Souffrez que les dieux seuls en soient importunés.

NÉRON.

L'entreprise, madame, est étrange et soudaine.
Dans ses appartements, gardes, qu'on la ramène.
Gardez Britannicus dans celui de sa sœur

BRITANNICUS.

C'est ainsi que Néron sait disputer un cœur!

JUNIE.

Prince, sans l'irriter, cédons à cet orage.

NÉRON.

Gardes, obéissez, sans tarder davantage (1).

Puis viennent Burrhus, nom devenu synonyme de l'inflexible probité et de la franchise austère; Narcisse, type du flatteur et du scélérat. Un caractère pareil donne lieu à cette question : Est-il permis de représenter sur la scène ces personnages absolument pervers, pour qui le crime est une volupté et presque une gloire, et dont la bassesse égale l'atrocité? Nous supportons la vue d'un Néron, secouant ses entraves et se séparant pour jamais de la vertu qui lui a longtemps imposé. Mais pouvons-nous supporter également la scélératesse froide et consommée d'un Narcisse? Il y a plusieurs réflexions à faire là-dessus. Comme il existe au fond de notre âme à tous un sentiment de moralité qui fait que nous serions fatigués de la vue prolongée d'une scélératesse sans modification et sans mélange, il faut user de quelques ménagements dans la peinture de caractères pareils. Le pre-

(1) Acte III, scène VIII.

mier, c'est de les placer parmi les personnages secondaires; le second, c'est de ne pas leur faire étaler les abominables maximes qui les dirigent. Racine, on peut le dire, a satisfait à tous deux. Le vers fameux :

> Et, pour nous rendre heureux, perdons les misérables (1),

où Narcisse semble applaudir à sa propre méchanceté, n'est qu'un seul mot arraché à l'ivresse et pour ainsi dire à l'enthousiasme du crime. Il est bon encore d'éviter la rencontre d'un personnage pareil avec un caractère très vertueux; une disparate de ce genre produit dans l'âme du spectateur une souffrance morale qu'il ne pourrait endurer longtemps. Racine l'a senti, et a sagement retranché de son drame une scène entre Burrhus et Narcisse, qui, dans son premier plan, ouvrait le troisième acte.

Et quelles admirables études que ces deux caractères d'Agrippine et de Néron, de Néron surtout! Mais celui-ci est le grand intérêt et le nœud véritable de la pièce; nous y reviendrons. La Harpe a analysé avec bonheur et détail le rôle d'Agrippine; il a signalé tour à tour l'adroite habileté avec laquelle elle semble plier un instant devant le terrible pouvoir de Néron, puis les éclats de fierté qui jaillissent de cette âme hautaine, à la moindre apparence de succès. L'ensemble de ce rôle fait encore mieux ressortir l'atrocité froide de celui de Néron; Agrippine n'est pas un monstre comme la Cléopâtre de *Rodo-*

(1) Acte II, scène VIII.

gune; c'est un personnage criminel, mais humain, qui a son genre de grandeur; une mère ambitieuse, qui s'est chargée d'attentats pour asseoir sur le trône un fils dont elle espérait partager la puissance. Trompée dans son espoir, elle ne se glorifie pas de son passé ; elle gémit de n'avoir commis que des forfaits perdus; elle cherche à détourner du crime par ses discours celui qu'elle y a conduit par son exemple.

Le dénoûment est malheureux. Aristote préfère ces dénoûments-là, mais sans dire pourquoi. Sans doute parce qu'ils sont plus tragiques; mais aussi, mais surtout parce qu'ils sont un exercice donné au courage de l'âme et à la foi. On ne connaît pas la force d'un ressort avant d'avoir pesé dessus. La plus vitale des réactions c'est celle de la foi contre la vue ; pour l'homme, le monde spirituel est là tout entier. Dans l'art, c'est de là que provient l'émotion supérieure. S'il y a de la consolation à voir le triomphe du bien, il y a, pour celui qui croit à l'ordre éternel et aux lois suprêmes, de la joie à se redresser, à protester dans sa faiblesse contre la force injuste. C'est Galilée, frappant la terre du pied : *E pur si muove.* C'est, dans un ordre bien plus élevé, ce cri prophétique : « Toutefois mon droit est auprès de l'Éternel, et mon « œuvre auprès de mon Dieu (1). »

Dans *Britannicus*, l'appel à la force invisible est le plus impérieux et le plus exigeant; car la mort de Britannicus est tout à fait injuste, et il n'y a là ni la punition du crime, ni le spectacle de l'homme fort

(1) Ésaïe, XLIX, 4.

aux prises avec la mauvaise fortune. Il faut que le spectateur lui-même soit ce personnage-là.

D'ailleurs, l'intérêt de la pitié n'est pas le plus pressant dans cette tragédie. Britannicus lui-même a trop peu d'importance dans l'action pour que l'intérêt principal roule sur lui. Pour qu'un personnage touche profondément, il ne suffit pas de son malheur, il faut qu'il supporte le poids de l'action ; Britannicus ne fait que la subir, il ne lutte pas. La douleur même de Junie ne nous atteint pas très vivement. L'intérêt supérieur, l'intérêt philosophique est ici le premier ; il en est autrement dans la plupart des pièces de Racine, quoique partout Racine soit vrai, intime, profond. La question n'est pas de savoir si Britannicus périra ; car il n'est pour nous que la pierre de touche de l'âme de Néron. Ce n'est pas dans notre sensibilité qu'est le siége de l'intérêt ; c'est l'âme qui le ressent. C'est pour les parties les plus sérieuses de notre être moral que Racine a écrit cette tragédie. Le triomphe d'une nature perverse sur les soins et les espérances d'une éducation prudente ; les débuts d'une scélératesse qui n'a pas eu de noviciat, et dont la précoce habileté fait rougir de leur ignorance les vétérans mêmes du crime ; les premiers rugissements du tigre, à qui l'on voit, d'heure en heure, pour ainsi dire, pousser les ongles et la furie ; l'éveil d'une âme féroce, qui, pliée pendant le sommeil des passions à des habitudes morales qu'elle n'aime ni ne hait, à la première rencontre du crime reconnaît son élément, et s'y précipite avec une indomptable im-

pétuosité; la crise terrible qui va décider dans une destinée individuelle du sort d'un empire et de celui du monde; les puissances du bien et du mal se disputant avec une énergie pareille et des forces inégales, la possession d'une âme qui dès longtemps a fait son choix : tel est le spectacle austère où le poëte nous convie; tel est le véritable sujet de la tragédie de *Britannicus;* et l'exécution, sous tous les rapports, est digne d'un aussi grand dessein.

Si Racine n'est pas le plus philosophe des poëtes, il est parmi eux le premier des moralistes, et aucun de ses ouvrages n'est psychologiquement plus riche que *Britannicus.* Moraliste poëte, moraliste synthétique, il n'explique pas, il ne décompose pas : il révèle, il crée, il donne la vie, il fait palpiter, crier la nature; il l'oblige à se trahir; identifié avec elle, il semble que ce soit lui-même qui se trahisse; et mille traits épars, que chaque situation fait jaillir, en décelant l'âme du personnage, nous décèlent à nous-mêmes.

Trois fois nous voyons l'âme de Néron assiégée par le mal. C'est Agrippine d'abord, devant laquelle Néron dissimule et persévère (1). C'est ensuite Burrhus : Néron cède un instant à l'ascendant de la vertu; bientôt il se relèvera; mais cependant il a cédé sincèrement, parce qu'il a honte de se poser en criminel devant Rome et le monde (2). Arrive enfin Narcisse, qui flatte tour à tour toutes les passions de Néron (3). C'est dans ce tableau effrayant et instructif que Racine

(1) Acte IV, scène II. (2) Acte IV, scène III. (3) Acte IV, scène IV.

a le plus déployé son habileté à peindre le cœur humain. On est partagé entre l'admiration pour le poëte et l'horreur du spectacle en voyant Narcisse envelopper peu à peu l'âme qu'il pervertit, et qui fut un instant sur le point de lui échapper. La crainte, l'ambition, la vengeance, l'amour, il essaye de tout. Cependant il échoue. Mais il s'adresse à l'amour-propre, et enfin il l'emporte : La Harpe en a fait judicieusement la remarque. Comparez, Messieurs, cette scène, qui se termine par ce vers de Néron :

> Viens, Narcisse ; allons voir ce que nous devons faire,

avec celle du *Sertorius* de Corneille, entre Perpenna et Aufide, où Perpenna, déjà résolu au meurtre de Sertorius, demande du temps pour y penser (1). La situation est la même. La défaite de l'âme n'est pas encore avouée, mais elle est visible aux yeux du spectateur.

La vérité de la peinture des mœurs est admirable. L'amour, chez Néron, a des nuances qui le rendent aussi effrayant que la haine ; c'est une volonté impérieuse de posséder la femme qui a charmé ses yeux, une ardeur voluptueuse où n'entre aucun sentiment du cœur :

> J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler (2).

Tantôt cela est revêtu d'élégance et de noblesse de ton, comme dans ces vers :

> Quoi, madame ! Est-ce donc une légère offense
> De m'avoir si longtemps caché votre présence ?

(1) *Sertorius*, acte IV, scène IV. (2) Acte II, scène II.

Ces trésors dont le ciel voulut vous embellir,
Les avez-vous reçus pour les ensevelir?
L'heureux Britannicus verra-t-il sans alarmes
Croître, loin de nos yeux, son amour et vos charmes!
Pourquoi, de cette gloire exclu jusqu'à ce jour,
M'avez-vous, sans pitié, relégué dans ma cour (1)?

Et comme dans ceux-ci :

Les dieux ont prononcé. Loin de leur contredire,
C'est à vous de passer du côté de l'empire.
En vain de ce présent ils m'auraient honoré,
Si votre cœur devait en être séparé;
Si tant de soins ne sont adoucis par vos charmes;
Si, tandis que je donne aux veilles, aux alarmes,
Des jours toujours à plaindre et toujours enviés,
Je ne vais quelquefois respirer à vos pieds.
Qu'Octavie à vos yeux ne fasse point d'ombrage;
Rome, aussi bien que moi, vous donne son suffrage (2).

Tantôt la dureté de Néron rejette ce voile dont elle s'était parée, mais qui ne la cachait pas :

Je vous ai déjà dit que je la répudie :
Ayez moins de frayeur ou moins de modestie.
N'accusez point ici mon choix d'aveuglement :
Je vous réponds de tout; consentez seulement.
Du sang dont vous sortez rappelez la mémoire;
Et ne préférez point à la solide gloire
Des honneurs dont César prétend vous revêtir,
La gloire d'un refus sujet au repentir (3).

Racine, pour exprimer ce mélange de galanterie et de despotisme, de politesse et de barbarie, n'avait pas à chercher bien loin ses modèles; dans l'atmosphère du pouvoir absolu, mourir avec grâce, tuer avec grâce, sont deux arts également connus, et dont l'un, peut-être, enseigne l'autre. Mais c'était, de plus,

(1) Acte II, scène III. (2) *Ibid.* (3) *Ibid.*

rester fidèle à l'histoire que de réunir dans le personnage de Néron, dans une même situation, dans un même discours, l'élégance de l'esprit et la férocité du cœur.

Le style de *Britannicus* diffère de celui des autres pièces de Racine. Il est plein de noblesse, de vérité, de perfection historique et sévère. Ailleurs, le lieu de la scène est trop éloigné de nous pour que nous pensions à quereller l'auteur de la couleur qu'il imprime à son sujet. Il devient alors poétique tout à son aise. *Iphigénie* est écrite d'un style épique : la scène se passe dans la région des miracles. *Britannicus* est tout près de nous; il fallut donc des teintes plus austères. Racine y a réussi, et cependant il a su y jeter de la poésie. Ici la nature du sujet demandait non-seulement la vérité, mais encore jusqu'à un certain point la réalité. Les personnages sont presque aussi réels qu'ils peuvent l'être. Nous l'avons dit : l'art ne saurait se passer de l'abstraction. Un choix est toujours indispensable entre les éléments divers de la vie humaine ; mais la réalité dans l'art consiste à conserver de ces éléments le plus grand nombre possible. Pour en maintenir davantage dans les données de la pièce, il n'eût pas fallu se contenter de mettre dans la bouche de Narcisse ce léger détail :

Elle a fait expirer un esclave à mes yeux (1) ;

il eût fallu nous faire assister à la mort de l'esclave. Pareille chose se tentera peut-être bientôt. Du temps

(1) Acte IV, scène IV.

de Racine on sacrifiait le réel au vrai; de nos jours on a sacrifié le vrai au réel, l'intérieur au dehors, l'essentiel à l'accessoire. Mais sommes-nous plus poétiques à mesure que nous recherchons davantage l'illusion, et que notre imagination a besoin de s'étayer de tous les côtés?

V. — Bérénice. (1670.)

Bérénice fut une œuvre de circonstance. On sait que la première *Madame*, Henriette d'Angleterre, qui faisait le charme de la cour par les grâces de sa personne et de son esprit, en qui les gens de lettres trouvaient la plus aimable protectrice, et souvent un juge éclairé, désira voir traiter ce sujet à la fois par les deux rivaux de la scène. Une phrase de Suétone l'indiquait (1). La princesse se plaisait à retrouver dans cette histoire le grand épisode de la sienne. Aussi la pièce de Racine est-elle remplie d'allusions à ce goût réciproque de Louis XIV et de sa belle-sœur, dont l'honneur et la prudence avaient triomphé :

En quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde, en le voyant, eût reconnu son maître (2).

Le poëte osa même éveiller d'autres souvenirs :

Vous êtes empereur, seigneur, et vous pleurez (3)!

Et plus loin :

Vous m'aimez, vous me le soutenez;
Et cependant je pars, et vous me l'ordonnez (4)?

(1) *Titus reginam Berenicen, cui etiam nuptias pollicitus ferebatur... statim ab urbe dimisit invitus invitam.*

(2) Acte I, scène V. (3) Acte IV scène V. (4) Acte V, scène V.

C'étaient les propres paroles de Marie de Mancini, lorsque son oncle Mazarin la força de s'éloigner du roi.

La pièce de Corneille n'eut pas de succès ; celle de Racine, au contraire, fut très applaudie. On l'alla voir, on l'admira, on y pleura, sans s'informer si c'était une tragédie, un drame, une idylle. Le grand Condé répétait, en les appliquant à la pièce, ces vers de Titus parlant de Bérénice :

Chaque jour je la vois
Et crois toujours la voir pour la première fois (1).

Plus tard on s'est fort inquiété du titre à donner à cet ouvrage ; on a demandé ce que c'était qu'une tragédie où il n'y a point de sang répandu, ou un drame écrit tout entier du style de la tragédie. Mais, au fond, que nous importent ces distinctions? Racine veut que sa pièce soit une tragédie : pourvu qu'elle nous attache et nous émeuve, nous ne nous inquiétons pas du nom. Goûtons-nous moins le charme de *Don Sanche d'Aragon*, parce que c'est plutôt une comédie héroïque?

Le grand défaut de *Bérénice* n'est pas du fait de l'auteur : c'est le peu d'étoffe du sujet. Je ne crois pas qu'on puisse accuser Racine d'un seul mauvais choix parmi les sujets de ses pièces ; mais nous venons de voir qu'ici le choix ne dépendait pas de lui. Titus est attaché à Bérénice ; Bérénice aime passionnément Titus : l'empereur épousera-t-il la reine étrangère malgré les lois de Rome? ou la renverra-

(1) Acte II, scène II.

t-il dans son royaume malgré leur affection réciproque? La matière manquait d'autant plus, remarque Voltaire, que la résolution de Titus se montre prise dès le second acte. Chapelle, à qui Racine demandait ce qu'il pensait de sa pièce, résuma la situation par ce refrain d'une chanson du temps :

Marion pleur', Marion crie,
Marion veut qu'on la marie.

Racine s'est efforcé de couvrir de plusieurs manières ce manque d'action. Pour tirer cinq actes d'une situation trop uniforme et pas assez tragique, il a introduit le personnage parasite d'Antiochus. Mais le remplissage saute aux yeux. Le triomphe de Racine et le mérite de la pièce sont ailleurs. Ces vers de Titus pourraient en caractériser l'intérêt :

Enfin, tout ce qu'amour a de nœuds plus puissants,
Doux reproches, transports sans cesse renaissants,
Soin de plaire sans art, crainte toujours nouvelle,
Beauté, gloire, vertu, je trouve tout en elle (1).

En effet, l'amour, dans ses mille nuances, a fourni tout à Racine dans cette élégie héroïque, qui n'est, à le bien prendre, qu'un flux et reflux de tendresse, une suite de conversations entre deux cœurs amoureux, mais que lui seul pouvait écrire, et où il a merveilleusement déployé le côté tendre de son talent. Jamais autant qu'ici il n'a été l'homme de sa propre pensée, tout entier à cet élément que nous retrouvons aussi vrai, mais plus mélangé, dans Monime, dans Athalie, dans Phèdre elle-même. La vérité des

(1) Acte II, scène II.

sentiments est égalée ici par la vérité de l'expression, la vivacité, la délicatesse, le naturel dans l'élégance et la noblesse que l'imagination prête aux maîtres du monde. Quelle douleur, mais quelle suavité dans les gémissements de Bérénice! Racine s'est efforcé d'ennoblir son sujet; ce rôle est relevé par une dignité gracieuse; Bérénice a eu une heureuse influence sur le caractère de Titus; c'est elle qui lui a inspiré les vertus qui vont en faire les délices du genre humain:

Je revins triomphant. Mais le sang et les larmes
Ne me suffisaient pas pour mériter ses vœux :
J'entrepris le bonheur de mille malheureux.
On vit de toutes parts mes bontés se répandre;
Heureux, et plus heureux que tu ne peux comprendre,
Quand je pouvais paraître à ses yeux satisfaits,
Chargé de mille cœurs conquis par ses bienfaits (1).

Racine est le plus éloquent des poëtes dramatiques, et ceci est dû, non-seulement à ce grand don de l'expression qu'il possède à un si haut degré, mais à la vérité, à la profondeur étonnante des sentiments de ses personnages. Le caractère de Bérénice n'a qu'un seul faux ton :

Il fuit, il se dérobe à ma juste fureur (2).

Mais quelle éloquence dans ce rôle, quelles expressions tirées de l'intimité du cœur, que de mouvement! La Harpe a cité plusieurs morceaux admirables; permettez-moi, Messieurs, de vous en recommander en outre quelques autres :

Il ne faut rien me taire;
Parle. N'ai-je rien dit qui lui puisse déplaire?

(1) Acte II, scène II. (2) Acte IV, scène I.

Que sais-je? J'ai peut-être, avec trop de chaleur,
Rabaissé ses présents, ou blâmé sa douleur.
N'est-ce point que de Rome il redoute la haine?
Il craint peut-être, il craint d'épouser une reine.
Hélas! s'il était vrai..... Mais non, il a cent fois
Rassuré mon amour contre leurs dures lois;
Cent fois..... Ah! qu'il m'explique un silence si rude;
Je ne respire pas dans cette incertitude.
Moi, je vivrais, Phénice, et je pourrais penser
Qu'il me néglige, ou bien que j'ai pu l'offenser?
Retournons sur ses pas. Mais, quand je m'examine,
Je crois de ce désordre entrevoir l'origine,
Phénice; il aura su tout ce qui s'est passé:
L'amour d'Antiochus l'a peut-être offensé.....
Je ne te vante point cette faible victoire,
Titus. Ah! plût au ciel que, sans blesser ta gloire,
Un rival plus puissant voulût tenter ma foi,
Et pût mettre à mes pieds plus d'empires que toi;
Que de sceptres sans nombre il pût payer ma flamme;
Que ton amour n'eût rien à donner que ton âme!
C'est alors, cher Titus, qu'aimé, victorieux,
Tu verrais de quel prix ton cœur est à mes yeux (1).

Il faut relire aussi la scène V de l'acte V. N'oublions pas non plus les beaux vers et l'éloquence vraie du monologue de Titus:

Eh bien, Titus, que viens-tu faire?
Bérénice t'attend. Où viens-tu, téméraire?
Tes adieux sont-ils prêts? T'es-tu bien consulté?
Ton cœur te promet-il assez de cruauté?...
Soutiendrai-je ces yeux dont la douce langueur
Sait si bien découvrir les chemins de mon cœur?
Quand je verrai ces yeux armés de tous leurs charmes,
Attachés sur les miens, m'accabler de leurs larmes,
Me souviendrai-je alors de mon triste devoir?
Pourrai-je dire enfin: Je ne veux plus vous voir?...
Non, non, encore un coup, ne précipitons rien.
Que Rome, avec ses lois, mette dans la balance

(1) Acte II, scène V.

Tant de pleurs, tant d'amour, tant de persévérance;
Rome sera pour nous..... Titus, ouvre les yeux :
Quel air respires-tu? N'es-tu pas dans ces lieux
Où la haine des rois, avec le lait sucée,
Par crainte ou par amour ne peut être effacée?
Rome jugea ta reine en condamnant ses rois.
N'as-tu pas en naissant entendu cette voix?
Et n'as-tu pas encore ouï la renommée
T'annoncer ton devoir jusque dans ton armée?
Et lorsque Bérénice arriva sur tes pas,
Ce que Rome en jugeait ne l'entendis-tu pas?
Faut-il donc tant de fois te le faire redire?
Ah! lâche! fais l'amour, et renonce à l'empire;
Au bout de l'univers va, cours te confiner,
Et fais place à des cœurs plus dignes de régner.
Sont-ce là ces projets de grandeur et de gloire
Qui devaient dans les cœurs consacrer ma mémoire?
Depuis huit jours je règne, et, jusques à ce jour,
Qu'ai-je fait pour l'honneur? J'ai tout fait pour l'amour.
D'un temps si précieux quel compte puis-je rendre?
Où sont ces heureux jours que je faisais attendre?
Quels pleurs ai-je séchés? Dans quels yeux satisfaits
Ai-je déjà goûté le fruit de mes bienfaits?
L'univers a-t-il vu changer ses destinées?
Sais-je combien le ciel m'a compté de journées?
Et de ce peu de jours, si longtemps attendus,
Ah! malheureux! combien j'en ai déjà perdus (1)!

Cependant, nous devons le répéter ici, le dénoûment de Corneille est bien plus héroïque. Tout, chez Racine, vers la fin, mollit et s'affaisse; tout se relève alors chez son vieil antagoniste.

Le style enchanteur de *Bérénice* s'élève parfois jusqu'à la force et à l'éclat; le talent du pittoresque s'y révèle dans un passage souvent cité, et qui aurait pu dessiller les yeux des partisans de la poésie un peu trop citadine de l'époque :

(1) Acte IV, scène IV.

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat ;
Cette pourpre, cet or que rehaussait sa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de sa victoire ;
Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards ;
Ce port majestueux, cette douce présence.....
Ciel ! avec quel respect et quelle complaisance
Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi (1).

Lorsqu'on a goûté le charme de *Bérénice*, on se demande s'il y a entre les pièces de Racine une autre inégalité que celle qui résulte de la différence des sujets. *Bérénice* n'est pas le chef-d'œuvre de Racine; mais c'est ce qu'il a fait de plus racinien. C'est le genre où il n'a point d'égaux et où il n'avait point de modèles.

VI. — Bajazet. (1672.)

Dans *Bajazet*, Racine représenta des personnages plus rapprochés de nous par les temps et les lieux, mais plus éloignés de nos mœurs que ne le furent les Grecs et les Romains. Ici l'extrême dissemblance satisfaisait à la perspective, cette poésie de la distance, aussi nécessaire au drame qu'à la peinture ; et d'ailleurs l'histoire des princes ottomans pouvait présenter à la tragédie des sujets heureux. Souvent, il est vrai, les scènes terribles du sérail sont, dans la

(1) Acte I, scène V.

réalité, plus rapides qu'il ne convient à la nature du drame; l'intervalle de la crainte à la haine, et de la haine au meurtre, l'espace entre le principe de l'action et la catastrophe, est sujet à manquer de l'étendue qui forme la juste mesure de l'action tragique. Mais parfois aussi il s'y trouve de ténébreuses intrigues, qui, après un long silence, éclatant par des révolutions et des trépas, sont propres à fournir la matière de véritables tragédies.

Tel est, par exemple, l'événement d'où Racine a tiré *Bajazet*. Le sort de ce frère du sultan Amurat, remis aux mains de la favorite Roxane; l'amour violent de la sultane pour le prince dont la vie dépend d'elle, et à qui elle offre la liberté et le trône pourvu qu'il consente à l'épouser; la froideur de Bajazet, ses hésitations, son attachement secret pour la princesse Atalide, le visir Acomat favorisant la révolution qui pouvait donner la couronne à Bajazet, voilà les éléments de la pièce, tels que Racine les a combinés.

Bajazet me semble la plus tragique de toutes les œuvres de Racine, celle qui réunit le plus de terreur et de passion. Aucune autre pièce ne vous introduit plus promptement dans l'action, et n'en poursuit les phases d'un mouvement aussi rapide; dès le début, le nœud se serre, et jusqu'à la fin tout marche sans une minute de suspension. Ceci est un grand mérite; mais convenons que, dans le cas actuel, un talent d'un ordre moins élevé aurait pu y suffire. La sage et vigoureuse conduite de l'action est une des qualités de l'esprit français.

Le rôle de Roxane est tracé avec une rare énergie, une vérité naturelle et locale au-dessus de tout éloge. C'est l'amour impétueux, furieux, et revêtu de toute l'originalité que lui prêtent les mœurs du sérail. Roxane, c'est Hermione approfondie, et la supériorité du premier personnage sur le second montre combien Racine avait vécu et réfléchi depuis le jour où il écrivit *Andromaque*. Toutes les situations tirées des révolutions de l'âme de Roxane sont admirables et terribles. Voyez-la déjà dans son premier entretien avec Bajazet, offensée de sa tiédeur, des motifs qu'il allègue pour rejeter, pour éloigner du moins l'hymen qu'elle le presse d'accomplir :

Je vous entends, seigneur. Je vois mon imprudence ;
Je vois que rien n'échappe à votre prévoyance ;
Vous avez pressenti jusqu'au moindre danger
Où mon amour trop prompt vous allait engager.
Pour vous, pour votre honneur vous en craignez les suites ;
Et je le crois, seigneur, puisque vous me le dites.
Mais avez-vous prévu, si vous ne m'épousez,
Les périls plus certains où vous vous exposez ?
Songez-vous que sans moi tout vous devient contraire ?
Que c'est à moi surtout qu'il importe de plaire ?
Songez-vous que je tiens les portes du palais ?
Que je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais ?
Que j'ai sur votre vie un empire suprême ?
Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime ?
Et, sans ce même amour qu'offensent vos refus,
Songez-vous, en un mot, que vous ne seriez plus (1) ?

Et quelques lignes plus loin, après la froide réponse de Bajazet :

Non, je ne veux plus rien.
Ne m'importune plus de tes raisons forcées ;
Je vois combien tes vœux sont loin de mes pensées ;

(1) Acte II, scène I.

Je ne te presse plus, ingrat, d'y consentir :
Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir.
Car enfin qui m'arrête? et quelle autre assurance
Demanderais-je encor de son indifférence?
L'ingrat est-il touché de mes empressements?
L'amour même entre-t-il dans ses raisonnements?
Ah! je vois tes desseins. Tu crois, quoi que je fasse,
Que mes propres périls t'assurent de ta grâce;
Qu'engagée avec toi par de si forts liens,
Je ne puis séparer tes intérêts des miens.
Mais je m'assure encore aux bontés de ton frère :
Il m'aime, tu le sais; et, malgré sa colère,
Dans ton perfide sang je puis tout expier,
Et ta mort suffira pour me justifier.
N'en doute point, j'y cours, et dès ce moment même.
Bajazet, écoutez, je sens que je vous aime :
Vous vous perdez. Gardez de me laisser sortir.
Le chemin est encore ouvert au repentir (1).

Certes, c'est bien ici la femme dont nous entendons plus loin Bajazet dire à Atalide :

J'épouserais, et qui? s'il faut que je le die,
Une esclave attachée à ses seuls intérêts,
Qui présente à mes yeux des supplices tout prêts,
Qui m'offre ou son hymen, ou la mort infaillible;
Tandis qu'à mes périls Atalide sensible,
Et trop digne du sang qui lui donna le jour,
Veut me sacrifier jusques à son amour (2).

Rien, en effet, de plus méchant que Roxane. Son amour dépouillé de tendresse ressemble à la haine; il est ce qu'il doit être, mais en même temps il est représenté avec tant de force, avec une si saisissante réalité, qu'il nous est impossible de ne pas nous y intéresser. Nous suivons les mouvements de son cœur non-seulement avec l'intérêt psychologique et contemplatif qui s'attache au développement d'un carac-

(1) Acte II, scène I. (2) Acte II, scène V.

tère, et que la tragédie de *Britannicus* excite à un si haut degré, mais encore avec l'intérêt vivant de l'âme. Toute violente et cruelle que soit Roxane, elle n'est pas précisément un monstre, et quelque effrayés que nous soyons, elle excite notre compassion; nous sympathisons avec elle, lorsqu'elle acquiert la preuve de la trahison des deux amants :

Avec quelle insolence et quelle cruauté
Ils se jouaient tous deux de ma crédulité!
Quel penchant, quel plaisir je sentais à les croire!
Tu ne remportais pas une grande victoire,
Perfide, en abusant ce cœur préoccupé
Qui lui-même craignait de se voir détrompé!...
Moi qui, de ce haut rang qui me rendait si fière,
Dans le sein du malheur t'ai cherché la première,
Pour attacher des jours tranquilles, fortunés,
Aux périls dont tes jours étaient environnés :
Après tant de bontés, de soin, d'ardeurs extrêmes,
Tu ne saurais jamais prononcer que tu m'aimes!
Mais dans quel souvenir me laissé-je égarer!
Tu pleures, malheureuse! Ah! tu devais pleurer
Lorsque, d'un vain désir à ta perte poussée,
Tu conçus de le voir la première pensée.
Tu pleures! et l'ingrat, tout prêt à te trahir,
Prépare les discours dont il veut t'éblouir.
Pour plaire à ta rivale, il prend soin de sa vie (1).

La scène IV de l'acte V, alternative dernière, où Roxane offre encore à Bajazet la vie et le trône, à la condition d'assister à la mort d'Atalide; les muets qui l'attendent, en cas de refus; ce terrible mot : *Sortez*, arraché à l'amour insulté et furieux; toute cette situation a été empruntée à Racine par Walter Scott, dans son roman de *Quentin Durward*. Il s'agit

(1) Acte IV, scène V.

de la scène où l'astrologue est amené devant le roi Louis XI au château de Péronne, comme une proie jetée dans la tanière d'un animal féroce. L'élément comique l'emporte; le ressentiment et la crainte de la mort, chez le roi, remplacent la jalousie et la passion de Roxane; mais le fond reste le même.

Quant au rôle de Bajazet, c'est ici que nous touchons au grand défaut de la pièce : Bajazet est trop passif pour un héros de tragédie. Britannicus est passif sans doute, mais nous avons vu qu'au fond il n'est pas le véritable héros de l'œuvre qui porte son nom; il est l'instrument et la pierre de touche de l'âme de Néron. Bajazet est important en lui-même; ses périls forment le nœud de l'action, et cependant il ne peut agir. Bien plus encore : Britannicus succombe par un excès de confiance; Bajazet ne cesse de dissimuler, et cette dissimulation l'abaisse réellement à nos yeux, quoique Racine ait cherché à sauver ce défaut en nous épargnant le spectacle de sa feinte et en relevant son caractère par l'explosion finale de son indignation dans la scène IV de l'acte V, quand il répond à Roxane, qui lui offre sa grâce, s'il veut l'épouser :

Je ne l'accepterais que pour vous en punir,
Que pour faire éclater aux yeux de tout l'empire
L'horreur et le mépris que cette offre m'inspire (1) !

Nous ne demandons point la perfection dans le héros d'une action tragique; nous lui permettons de commettre des fautes, des crimes parfois. Mais il y a fautes et fautes; il faut absolument écarter celles

(1) Acte V, scène IV.

qui avilissent. Bajazet a commis la moins héroïque des fautes : il a trompé. Son aveu même, à la fin, n'est point spontané ; il est comme forcé par la découverte de la lettre adressée à Atalide. Cela ne serait supportable, et tout au plus, que dans la comédie. Rappelons ici ce que nous disions à propos de *Britannicus*. C'est l'impression persistante du lecteur qui est, en définitive, le meilleur juge de l'art. Autant la dissimulation de Néron est naturelle, et la situation qu'elle amène tragique et formidable, autant celle de Bajazet est répulsive au sens moral et même au sens artistique.

Il y a d'ailleurs dans la conduite de Bajazet une inconséquence visible, ainsi que La Harpe en a fait la remarque : « Le même homme qui croirait faire « une *lâcheté* d'épouser Roxane quand il lui doit tout, « cet homme qui a des scrupules si déplacés, ne s'en « fait aucun de tromper depuis si longtemps, et cette « même Roxane, et un serviteur aussi fidèle que le « vizir ! Il faut l'avouer : tout cela est faux et pe- « tit (1). »

Tout cela, d'ailleurs, manque de vraisemblance. Autant la passion de Roxane est une fidèle peinture des mœurs du sérail, autant l'amour de Bajazet et d'Atalide en est éloigné. Bajazet est un véritable héros de roman, et sous ce rapport la jalousie n'égarait point Corneille, lorsque, à la représentation de Bajazet, il disait tout bas à Segrais : « Voilà des Turcs « bien francisés. » Malheureusement il est facile d'en

(1) LA HARPE. *Cours de littérature*. Partie II, chapitre III, section IV. *Bajazet*.

dire autant de Romains tels que Sévère ou Sertorius.

Le rôle du vizir Acomat a été fort loué, et certainement en soi il mérite de l'être. La fermeté d'âme, l'intrépidité calme et froide de ce grand-vizir, qui a conservé sous trois sultans sa tête et ses honneurs, sa profonde connaissance de la cour et du cœur humain, son mépris pour toutes les passions hormis l'ambition, l'élévation toujours naturelle de son langage, en font une des figures tragiques les plus imposantes. Il est admirable de pose comme de langage et de vérité de mœurs. Mais après tout, à quoi sert Acomat dans l'action de la tragédie, si ce n'est à débiter des vers magnifiques? S'il était moins grand, moins vrai, s'il s'était avisé de se vanter d'avance, on serait parfois tenté de le comparer à Léontine, dans *Héraclius*, lorsqu'elle en est réduite à s'écrier :

Je ne fais rien du tout quand je pense tout faire (1).

La grandeur simple et naturelle de ce personnage me paraît vraiment disproportionnée au rôle qu'il joue dans les ressorts du drame. On sent cette grandeur dès la scène première, modèle achevé d'exposition dramatique, où l'auteur, sans faire dire à ses interlocuteurs un mot de plus qu'ils ne doivent, sans paraître avoir autre chose en vue que d'exposer le sujet de la pièce, a tracé le plus complet et le plus magnifique tableau de l'esprit et des institutions de l'empire ottoman. Pas un vers qui ne soit empreint de la couleur locale, à commencer par cette expres-

(1) *Héraclius*, acte II, scène VII.

sion si justement louée : *Je lui vantai ses charmes* (1). Ajoutons que la scène VII de l'acte IV ne peint pas moins admirablement le caractère d'Acomat et l'esprit de la cour des sultans. Ici il est impossible d'admettre la justesse de la critique de Corneille. Sans doute, les fanatiques de la couleur locale ne se contentent pas de traits pareils à celui que nous venons de rappeler; ils voudraient les mots à effet et les détails techniques : Harem, Kisler-Aga, Bostangi, Seraskier, Uléma, Muphti; tout cela coûte peu, et tout cela vaut ce que cela coûte. Pour moi, j'en cède volontiers ma part. Racine a fait autrement et mieux; il a conservé le fond terrible des mœurs du sérail, les révolutions imminentes, le poignard et le cordon toujours à l'arrière-scène. Il est vrai que le mot de *cordon* est remplacé par celui de *nœuds infortunés* (2), concession accordée aux délicatesses de Versailles. Mais qui niera la nécessité de concessions analogues, toutes les fois qu'il s'agira d'introduire sur la scène des mœurs si distantes des nôtres? qui tracera l'exacte limite entre les crudités de la réalité et les tempéraments de la poésie? Les étrangers se vantent d'avoir su beaucoup mieux conserver l'esprit des peuples qu'ils ont voulu peindre; les Allemands ont raillé les Français de la teinte française de leurs tragédies; toutefois voyez, par exemple, l'*Iphigénie* de Gœthe : si accomplie qu'elle soit, elle a des nuances passablement germaniques. Il est vrai que Racine lui-même,

(1) Cette superbe scène est si connue, elle se trouve dans tant de recueils, que nous n'avons pas cru devoir la reproduire. (*Éditeurs.*)

(2) Acte IV, scène V.

s'il faut comparer la couleur locale de l'une de ses pièces avec celle d'une autre, a su mieux encore être Juif dans *Athalie* qu'il n'a été Turc dans *Bajazet.* Mais il avait l'appui de la Bible.

Concluons. La tragédie de *Bajazet* reste un chef-d'œuvre pour ceux qui prisent surtout la passion énergique et vraie. Mais ici se rencontre une question qui ne porte pas sur *Bajazet* seulement, et qui se présente au nom de la morale. L'idéal de tendresse ou de passion que Racine a représenté sous tant de formes diverses et admirables, avec une si rare et si profonde vérité, offre-t-il toujours un spectacle sans danger? C'est ici, Messieurs, le lieu de nous souvenir de ce que nous avons dit ailleurs. La vérité est la première des conditions de l'art; c'est par la vérité qu'en définitive, et au travers d'une route indirecte, il en faut convenir, l'art se rattache à la morale. On pourrait le prouver : une idée morale se trouve au fond de chacune des pièces de Racine, et pour des lecteurs parvenus à la maturité de l'âge, cette idée sera toujours facile à discerner. Mais les contours sous lesquels l'auteur l'a dessinée, l'inépuisable éloquence des sentiments qu'il a dépeints, l'intime et délicate fidélité de tous les mouvements du cœur, peuvent rendre cette peinture trop séduisante à de jeunes esprits, que l'expérience de la vie n'a pu prémunir, et que les circuits de cette route enchantée distraient aisément du but. Sous le point de vue purement moral, je céderais quelque chose peut-être de cette vérité achevée, de cette perfection

inouïe, où l'auteur semble se surpasser lui-même, et qui d'ailleurs me ravit d'admiration. Mais répétons-le, ce qui rend un livre vraiment dangereux, c'est moins ce qu'il contient, l'intention vicieuse à part, que ce qui se trouve en rapport trop intime avec la nature et la tendance actuelle de nos sentiments. La distance des temps, le changement des mœurs émoussent le trop vif attrait des œuvres admirables de Racine; ils les consacrent, pour ainsi dire, et les posent sur une sorte de piédestal, hors de la portée de ce qu'il y a en nous d'actuel et de vivant; ils substituent, comme nous l'avons déjà remarqué, l'intérêt intellectuel de l'esprit à l'intérêt passionné du cœur.

VII. — MITHRIDATE. (1673.)

Parmi les tragédies de Racine, *Mithridate*, comme *Bajazet*, pourrait être placé au second ordre, si réellement Racine avait pu faire des tragédies de second ordre.

Chose singulière! le sujet de *Mithridate* se trouve être le même que celui de l'*Avare*. C'est aussi une rivalité d'amour entre un père et son fils, et la scène V de l'acte III de *Mithridate*, reproduit précisément la situation de la scène III de l'acte IV de l'*Avare*, la feinte du père, qui, pour découvrir les vrais sentiments de sa fiancée, lui propose l'hymen de son fils et lui arrache ainsi l'aveu qui l'irrite. On a critiqué cette similarité; on a peut-être eu raison jusqu'à un certain

point; toutefois, répétons-le après Voltaire, la tragédie et la comédie sont toujours l'humanité : l'humanité sous deux faces sans doute, l'une la passion dans ce qu'elle a de redoutable, l'autre dans ce qu'elle a de ridicule. Ici il y a de plus la vertu et la terreur. Le caractère bien connu de Mithridate excuse à la fois l'emploi de la ruse, et rend tragique la situation qui en résulte. L'impression du spectateur approche de celle que produit Néron, épiant l'entrevue de Junie et de Britannicus. Ce qu'on aurait pu demander, c'est qu'une scène où Mithridate se sert d'un moyen avilissant ne commençât pas par de si beaux vers :

Jusqu'ici la fortune et la victoire mêmes
Cachaient mes cheveux blancs sous trente diadèmes.
Mais ce temps-là n'est plus : je régnais, et je fuis :
Mes ans se sont accrus; mes honneurs sont détruits;
Et mon front, dépouillé d'un si noble avantage,
Du temps qui l'a flétri laisse voir tout l'outrage (1).

Un langage moins noble n'eût pas fait disparate avec une situation dont on voit bien que Racine lui-même se rendait compte.

Après tout, le sujet de la pièce pouvait rigoureusement se passer du nom de Mithridate. Le père est un roi tyran, que ce soit Mithridate ou un autre, peu importe dans la donnée fondamentale du sujet. L'accessoire n'est pas le nécessaire; mais cet accessoire, c'est-à-dire les éléments historiques et politiques du sujet, lui donnent de l'ampleur et de la majesté. Dans ce personnage de Mithridate, quelle heureuse com-

(1) Acte III, scène V.

binaison d'éléments divers! S'il est fourbe comme un sauvage, il est grand comme un grand roi; son héroïque opiniâtreté, partout empreinte, se résume dans ces vers célèbres de la scène dernière, et surtout dans celui qui termine cette tirade :

J'ai vengé l'univers autant que je l'ai pu :
La mort dans ce projet m'a seule interrompu.
Ennemi des Romains et de la tyrannie,
Je n'ai point de leur joug subi l'ignominie;
Et j'ose me flatter qu'entre les noms fameux
Qu'une pareille haine a signalés contre eux,
Nul ne leur a plus fait acheter la victoire,
Ni de jours malheureux plus rempli leur histoire.
Le ciel n'a pas voulu qu'achevant mon dessein,
Rome en cendre me vit expirer dans son sein :
Mais au moins quelque joie en mourant me console;
J'expire environné d'ennemis que j'immole;
Dans leur sang odieux j'ai pu tremper mes mains,
Et mes derniers regards ont vu fuir les Romains (1),

Un accent solennel et prophétique revêt ensuite les paroles du monarque mourant :

Tôt ou tard il faudra que Pharnace périsse;
Fiez-vous aux Romains du soin de son supplice (2).

On oublie les cruautés du vieux lion, on ne voit plus en lui que le vengeur du monde opprimé. La superbe scène où il a déroulé ses plans à ses fils (Acte III, scène I), rappelle, et c'est son plus grand éloge, la délibération d'Auguste entre Cinna et Maxime; c'est une digression, sans doute; mais bien hardi qui chicanerait contre une digression d'une grandeur si splendide. Cette scène fait d'ailleurs ressortir la vertu de Xipharès; elle prête à son carac-

(1) Acte V, scène V. (2) *Ibid.*

tère une double beauté en manifestant son patriotisme, en lui fournissant l'occasion de dévouer sa vie à la cause paternelle, et de sacrifier à la fois son amour pour Monime et sa haine contre Pharnace. Et c'est ainsi que la couleur politique rentre dans les éléments essentiels de cette tragédie.

L'action est simple, naturelle, animée ; la structure du drame est irréprochable, admirable, comme, du reste, celle de toutes les pièces de Racine. ***Mithridate***, sans doute, n'a pas la portée philosophique et morale de ***Britannicus***, ni la profondeur passionnée de ***Bajazet***, ni l'éclat d'***Iphigénie ;*** mais quelle élévation, quel charme dans les caractères des deux amants, à la fois candides et passionnés ! C'est ici, à mon gré, le principal mérite de cette œuvre, et peut-être le goûté-je plus encore que le caractère de Mithridate. Rien de touchant comme Monime, rien de noble comme Xipharès. Il est seulement dommage que, pour le servir, Arbate nie son amour pour Monime, en révélant au roi celui de son frère. Quoique Xipharès ne trempe point dans cette dissimulation, elle n'en altère pas moins un peu le bel aspect sous lequel il nous est offert.

Mais Monime est sans restriction un des plus admirables caractères de femmes que Racine, ce peintre de la vertu des femmes, ait présenté sur la scène. Comme elle est bien du vrai sang d'Andromaque ; comme elle en a la pureté et la grâce ! Elle nous attendrit presque autant par son amour contenu que la veuve d'Hector par sa tendresse maternelle.

Monime est, au fond, chrétienne; les sentiments qu'elle exprime sont de la nature de ceux que le christianisme enfante dans les âmes. Corneille ne nous présente rien de semblable, sauf peut-être, dans le beau rôle de Pauline, où la situation a de l'analogie avec celle de Monime. Il est intéressant de les mettre en regard.

Voici d'abord Pauline, parlant de son mari :

Oui, je l'aime, Sévère, et n'en fais point d'excuse.....
Si le ciel en mon choix eût mis mon hyménée,
A vos seules vertus je me serais donnée,
Et toute la rigueur de votre premier sort
Contre votre mérite eût fait un vain effort.
Je découvrais en vous d'assez illustres marques
Pour vous préférer même aux plus heureux monarques ;
Mais puisque mon devoir m'imposait d'autres lois,
De quelque amant pour moi que mon père eût fait choix.
Quand à ce grand pouvoir que la valeur vous donne
Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne,
Quand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï,
J'en aurais soupiré, mais j'aurais obéi (1).....

Et un peu plus loin :

Ma raison, il est vrai, dompte mes sentiments ;
Mais, quelque autorité que sur eux elle ait prise,
Elle n'y règne pas, elle les tyrannise ;
Et quoique le dehors soit sans émotion
Le dedans n'est que trouble et que sédition :
Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte ;
Votre mérite est grand, si ma raison est forte :
Je le vois, encor tel qu'il alluma mes feux,
D'autant plus puissamment solliciter mes vœux,
Qu'il est environné de puissance et de gloire,
Qu'en tous lieux après vous il traîne la victoire,
Que j'en sais mieux le prix, et qu'il n'a point déçu
Le généreux espoir que j'en avais conçu.

(1) *Polyeucte*, acte II, scène II.

Mais ce même devoir, qui le vainquit dans Rome,
Et qui me range ici dessous les lois d'un homme,
Repousse encor si bien l'effort de tant d'appas,
Qu'il déchire mon âme et ne l'ébranle pas;
C'est cette vertu même, à nos désirs cruelle,
Que vous louiez alors en blasphémant contre elle:
Plaignez-vous-en encor; mais louez sa rigueur
Qui triomphe à la fois de vous et de mon cœur,
Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins sincère,
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère.....
Mais si vous estimez ce vertueux devoir,
Conservez-m'en la gloire, et cessez de me voir.
Épargnez-moi des pleurs qui coulent à ma honte;
Épargnez-moi des feux qu'à regret je surmonte;
Enfin épargnez-moi ces tristes entretiens
Qui ne font qu'irriter vos tourments et les miens (1).....

Nous avons ailleurs rendu justice, Messieurs, à cet admirable caractère de Pauline, malgré quelques touches çà et là moins heureuses.

Voyons maintenant Monime :

Ah! par quel soin cruel le ciel avait-il joint
Deux cœurs que l'un pour l'autre il ne destinait point?
Car, quel que soit vers vous le penchant qui m'attire,
Je vous le dis, seigneur, pour ne plus vous le dire :
Ma gloire me rappelle et m'entraîne à l'autel,
Où je vais vous jurer un silence éternel.
J'entends; vous gémissez. Mais telle est ma misère:
Je ne suis point à vous; je suis à votre père.
Dans ce dessein vous-même il faut me soutenir,
Et de mon faible cœur m'aider à vous bannir.
J'attends du moins, j'attends de votre complaisance
Que désormais partout vous fuirez ma présence :
J'en viens de dire assez pour vous persuader
Que j'ai trop de raisons de vous le commander.
Mais après ce moment, si ce cœur magnanime
D'un véritable amour a brûlé pour Monime,
Je ne reconnais plus la foi de vos discours,
Qu'au soin que vous prendrez de m'éviter toujours.....

(1) *Polyeucte*, acte II, scène II.

Cherchez, prince, cherchez pour vous trahir vous-même,
Tout ce que, pour jouir de leurs contentements,
L'amour fait inventer aux vulgaires amants.
Enfin, je me connais, il y va de ma vie :
De mes faibles efforts ma vertu se défie.
Je sais qu'en vous voyant un tendre souvenir
Peut m'arracher du cœur quelque indigne soupir;
Que je verrai mon âme, en secret déchirée,
Revoler vers le bien dont elle est séparée :
Mais je sais bien aussi que, s'il dépend de vous
De me faire chérir un souvenir si doux,
Vous n'empêcherez pas que ma gloire offensée
N'en punisse aussitôt la coupable pensée;
Que ma main dans mon cœur ne vous aille chercher,
Pour y laver ma honte et vous en arracher.
Que dis-je? en ce moment, le dernier qui nous reste,
Je me sens arrêter par un plaisir funeste :
Plus je vous parle, et plus, trop faible que je suis,
Je cherche à prolonger le péril que je fuis.
Il faut pourtant, il faut se faire violence;
Et, sans perdre en adieux un reste de constance,
Je fuis. Souvenez-vous, prince, de m'éviter
Et méritez les pleurs que vous m'allez coûter (1).

Vous le voyez, Messieurs, Monime est aussi parfaitement individuelle que Pauline. Je ne puis résister au plaisir de vous la montrer encore, refusant, au péril de sa vie, l'hymen auquel elle s'était soumise avant la ruse cruelle de Mithridate :

Je n'ai point oublié quelle reconnaissance,
Seigneur, m'a dû ranger sous votre obéissance :
Quelque rang où jadis soient montés mes aïeux,
Leur gloire de si loin n'éblouit point mes yeux.
Je songe avec respect de combien je suis née
Au-dessous des grandeurs d'un si noble hyménée;
Et, malgré mon penchant et mes premiers desseins
Pour un fils, après vous le plus grand des humains,

1. Acte II, scène VI.

Du jour que sur mon front on mit ce diadème,
Je renonçai, seigneur, à ce prince, à moi-même.
Tous deux d'intelligence à nous sacrifier,
Loin de moi, par mon ordre, il courait m'oublier :
Dans l'ombre du secret ce feu s'allait éteindre;
Et même de mon sort je ne pouvais me plaindre,
Puisqu'enfin, aux dépens de mes vœux les plus doux,
Je faisais le bonheur d'un héros tel que vous.
Vous seul, seigneur, vous seul, vous m'avez arrachée
A cette obéissance où j'étais attachée;
Et ce fatal amour dont j'avais triomphé,
Ce feu que dans l'oubli je croyais étouffé,
Dont la cause à jamais s'éloignait de ma vue,
Vos détours l'ont surpris, et m'en ont convaincue.
Je vous l'ai confessé, je le dois soutenir.
En vain vous en pourriez perdre le souvenir ;
Et cet aveu honteux où vous m'avez forcée,
Demeurera toujours présent à ma pensée :
Toujours je vous croirai incertain de ma foi;
Et le tombeau, seigneur, est moins triste pour moi
Que le lit d'un époux qui m'a fait cet outrage;
Qui s'est acquis sur moi ce cruel avantage ;
Et qui, me préparant un éternel ennui,
M'a fait rougir d'un feu qui n'était pas pour lui.

MITHRIDATE.

C'est donc votre réponse? et, sans plus me complaire,
Vous refusez l'honneur que je voulais vous faire?
Pensez-y bien. J'attends pour me déterminer.

MONIME.

Non, seigneur, vainement vous croyez m'étonner.
Je vous connais; je sais tout ce que je m'apprête,
Et je vois quels malheurs j'assemble sur ma tête.
Mais le dessein est pris; rien ne peut m'ébranler.
Jugez-en, puisque ainsi je vous ose parler,
Et m'emporte au delà de cette modestie
Dont jusqu'à ce moment je n'étais point sortie (1).

Le grand artiste Canova était tout particulièrement frappé de cette physionomie enchanteresse et carac-

(1) Acte IV, scène IV.

téristique de Monime; il s'étonnait que si peu de coups eussent suffi à Racine pour sculpter si nettement, si parfaitement, la réalisation de son idéal. Monime a de l'énergie, sans doute, nous venons de le voir, mais de l'énergie seulement où il en faut. Racine n'a pas cherché la grandeur où elle n'est pas; il a mieux compris la véritable grandeur. Il n'a été ni aussi énergique, ni aussi puissant que Corneille, mais il a su rendre la vérité morale sans une seule nuance fausse. Ses caractères vertueux sont bien réellement vertueux; ils ne présentent ni enflure ni exagération; jamais la force ne s'y trouve substituée à la véritable vertu. Racine a moins excellé à peindre le crime que la vertu; il a merveilleusement rendu la passion jusqu'au point où elle devient criminelle; mais la peinture du crime proprement dit n'est pas le côté remarquable de son génie.

En voyant combien Racine a su varier le type charmant de ses héroïnes tendres et vertueuses, on regrette d'autant plus que le nombre de ses tragédies soit si borné. Quelle beauté à la fois séduisante et intérieure! Comme on y sent reluire la beauté de l'âme! Quelle grâce modeste! Quelle chaste suavité! On s'étonne de l'ingratitude des femmes du dix-septième siècle, qui préféraient Corneille au peintre délicat qui savait les parer de traits si nobles et si aimables.

Le style de *Mithridate* est bien plus sobre que celui d'*Iphigénie*. Racine sait donner à tous ses drames une couleur assortie au lieu de la scène; les pièces

historiques ne sauraient avoir l'éclat des sujets tirés de la mythologie. Mais quelle beauté grandiose dans les discours de Mithridate! et surtout quel charme, quelle tendresse, quelle mélodie dans la scène entre Monime et Phœdime! Nous n'en citerons que ces vers :

Si tu m'aimais, Phœdime, il fallait me pleurer
Quand d'un titre funeste on me vint honorer ;
Et lorsque, m'arrachant du doux sein de la Grèce,
En ce climat barbare on traîna ta maîtresse.
Retourne maintenant chez ces peuples heureux ;
Et, si mon nom encor s'est conservé chez eux,
Dis-leur ce que tu vois, et de toute ma gloire,
Phœdime, conte-leur la malheureuse histoire.
Et toi, qui de ce cœur, dont tu fus adoré,
Par un jaloux destin fus toujours séparé,
Héros, avec qui même, en terminant ma vie,
Je n'ose en un tombeau demander d'être unie,
Reçois ce sacrifice ; et puisse, en ce moment,
Ce poison expier le sang de mon amant (1).

VIII. — Iphigénie. (1674.)

Iphigénie est la pièce qui jeta dans la carrière de Racine le plus d'éclat. A sa première apparition, on pleura, on fut à la fois attendri, ébloui, enchanté. Trois ans après, au moment de l'inconcevable chute de *Phèdre*, Boileau cherche à consoler son ami en lui rappelant le succès d'*Iphigénie* :

Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un acteur,
Émouvoir, étonner, ravir un spectateur !
Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait, sous son nom, verser la Champmeslé (2).

(1) Acte V, scène II.

(2) Boileau. Épître VII.

Un siècle après, nous entendons Voltaire s'écrier dans son commentaire : « O véritable tragédie ! Beauté « de tous les temps et de toutes les nations ! Malheur « aux barbares qui ne sentiraient pas jusqu'au fond « du cœur ce prodigieux mérite ! »

L'enthousiasme de Voltaire est juste, Messieurs : *Iphigénie* est une merveille. Le sujet, sans doute, est emprunté à Euripide, comme l'avait été celui d'*Andromaque;* mais quand on emprunte comme Racine, on doit peu de chose à son créancier. Disons-le cependant : *Andromaque* est une véritable transfiguration; le poëte français y est de toutes parts supérieur au poëte grec; mais ici les rôles changent et nous devons partager les éloges entre Euripide et Racine. Si Racine a souvent embelli son modèle, il ne l'a pas surpassé dans l'ensemble de son œuvre. Ce n'est peut-être pas la faute de Racine : la pièce grecque et la pièce française sont, au fond, deux sujets différents dans une même action.

L'*Iphigénie* d'Euripide est une tragédie religieuse; l'art chez les anciens servait d'instrument et d'expression à la religion. Les conditions de la société antique étaient bien différentes des nôtres; ce qu'elle possédait de vérité sur le fond de la nature et de la destinée humaines, les traditions des premiers âges, les désirs, les élans, les mystérieux instincts qui ne périssent jamais, les aspirations vers l'infini, le poids du mal moral et le besoin de l'expiation, toutes ces profondeurs ouvertes et inexplorées, toutes ces lueurs confuses et ineffaçables répandues dans toutes les

âmes, se concentraient dans le génie des grands poëtes et s'y traduisaient en inspirations parfois prophétiques Le poëte alors est réellement un *vates*, un devin, un instructeur des peuples ; c'est lui qui, dans la société antique, exerce le sacerdoce de la vérité ; c'est à lui qu'appartient réellement la fonction où prétend l'orgueil de nos poëtes modernes. Pour ceux-ci, la révélation expresse de cette vérité a mis fin au rôle qu'ils s'attribuent si volontiers. Ils ne peuvent plus atteindre à ce caractère d'autorité, à cette gravité, à cette majesté saisissante et vraie qu'on respire en général dans la tragédie antique, et qui se manifeste avec tant de grandeur dans Eschyle en particulier. Euripide, arrivé plus tard, est sans doute le moins religieux des poëtes grecs ; dans l'histoire des convictions il marque une ère nouvelle, il approche du déclin ; mais, malgré ce qu'il exprime parfois sous le nom de ses personnages, il n'a pas changé le caractère général de la tragédie grecque. La nation la voulait religieuse, d'instinct sans doute, et sans bien s'en rendre compte ; mais enfin c'est ainsi qu'il la lui fallait, et dans *Iphigénie* Euripide a suivi cette voie.

L'esprit de sa pièce est religieux ; on y touche à l'invisible ; on s'y sent sous le poids de la volonté des dieux. La divinité offensée demande une expiation ; on assiste à la lutte qui se livre dans l'âme d'Agamemnon entre les croyances de l'homme, les devoirs du roi et les tendres sentiments du père. Enfin la religion triomphe, et dans le cœur d'Agamemnon et dans celui d'Iphigénie. Pour que l'expiation soit réel-

lement accomplie, il faut que le sacrifice devienne volontaire, que la victime y consente, qu'en se livrant elle-même, elle entre dans la volonté des dieux. Il y a du martyr dans le rôle de l'Iphigénie grecque, renonçant de bon cœur à la vie, après avoir si naïvement exprimé ses regrets. Il est beau de la voir rompre tout d'un coup le silence où la modestie l'avait retenue en la présence d'Achille et déclarer sa résolution d'obéir à l'oracle. Ici tout est empreint de la couleur religieuse; Clytemnestre elle-même finit par se soumettre à l'arrêt des dieux; Achille n'a garde de s'y opposer, une fois qu'il a été témoin de la résolution d'Iphigénie. L'Achille d'Euripide n'est pas celui de Racine, ni même celui d'Homère; c'est un Achille de sens rassis, un honnête homme, qui ne souffrira pas qu'Iphigénie meure contre son gré. Mais quand elle a prononcé, il se rend, il admire cette haute vertu, il déplore d'autant plus le sort qui lui enlève une telle épouse; il ne se révolte pas contre le vouloir divin; il a même un rôle à remplir dans ce formidable dénoûment; il devient, pour ainsi dire, un des officiers du sacrifice. Mais, admirable inspiration, souffle précurseur, aube de la vérité, les dieux ne demeurent pas inexorables; une biche blanche se trouve miraculeusement substituée à la vierge royale, enlevée pour le service de Diane. Voilà le drame d'Euripide, dans sa belle et simple structure.

Franchement, l'*Iphigénie* française, prise dans son ensemble, est moins élevée. Le point de vue est plus

purement humain; l'élément religieux disparaît, et ici se trouve l'inévitable infériorité de la pièce moderne. Pour les Grecs, la guerre de Troie était la guerre sainte; elle vengeait les lois outragées de l'hymen; son succès était la grande gloire nationale. Croyances, intérêt religieux et moral, intérêt patriotique même, tout se réunissait pour faire entrer de bonne foi les spectateurs athéniens dans le sens de cette représentation. Il est superflu de le dire, tous les prestiges de la poésie, tous les efforts mêmes du génie ne pouvaient ressusciter pour des modernes un intérêt analogue. Par quel effort d'imagination réussirait-on à accepter la nécessité de la mort d'Iphigénie pour fléchir le courroux des dieux et amener les vents qui porteront les Grecs à Troie? Voilà donc le mystérieux, le divin, l'infini évanouis; il ne reste plus que les intérêts tout à fait humains. Malgré tout l'art avec lequel Racine les a rassemblés autour du personnage d'Iphigénie, les situations plus souvent multipliées, les alternatives habilement variées de la crainte et de l'espérance, il n'a pu parvenir à déguiser ce qu'a de factice la donnée de la pièce, dépouillée de son élément primitif. La divinité, descendue de son faîte, reste plus implacable; il lui faut le sang d'une créature humaine, et de là la création du personnage d'Ériphile. On l'a reprochée à Racine, mais, à mon avis, injustement; Ériphile se rattache à l'action, telle que le poëte l'a conçue, de la manière la plus étroite; elle donne lieu d'ailleurs à de beaux développements dans le caractère d'Iphigénie;

et si, aux yeux de plusieurs critiques, la jalousie de Phèdre a suffi pour faire admettre Aricie, la colère d'Achille et la générosité d'Iphigénie seraient bien, à défaut d'autres, une raison d'être pour Ériphile. Mais quoique Racine ait eu soin de nous désintéresser de celle-ci en nous la montrant ingrate et perfide, nous ne saurions oublier qu'elle meurt injustement.

Restent les teintes particulières que Racine a données aux caractères de ses personnages. On l'a blâmé d'avoir fait Achille amoureux, et il est vrai que, bien que son Achille « aime autrement que Tircis et Philène, » que sa passion soit tout à fait pure du jargon de la galanterie, et que Schiller me paraisse de bien mauvaise humeur quand il ne veut voir en lui qu'un petit-maître français, cet amour cependant n'est pas pris dans l'imitation fidèle du temps et du caractère traditionnel de ce héros. Les nuances de la chevalerie sont visibles sur cette grande figure qui rappelle par plus d'un trait le moyen âge plutôt que le temps fabuleux du héros de la Grèce. L'Achille français est brillant; mais celui d'Euripide, promettant son secours à une femme qu'il n'aime pas encore, qu'il n'a pas même encore vue, possède une générosité, une beauté calme et grande, plus élevée moralement, peut-être, que celle du héros de Racine, défendant son amante. Mais je ne saurais blâmer absolument Racine d'avoir fait son Achille moins grec que celui d'Euripide. Dans une certaine mesure, et en vue de l'intérêt dramatique, il fallait qu'il en fût ainsi. Un

pastiche complet de ces âges reculés ne saurait s'adapter à nos théâtres ; on pourrait un instant lui trouver le charme de la nouveauté, mais le succès ne se soutiendrait pas; une sympathie foncière doit exister entre les spectateurs et les figures de la scène, au travers des différences de temps et de lieux qui font le costume moral de ces personnifications. Ici viennent à l'appui les traductions des pièces grecques représentées à Berlin et à Paris ; les applaudissements ont été en partie conquis par la surprise. Il serait trop en dehors de nos mœurs de voir un Achille français revenir dire à Clytemnestre qu'il a failli être lapidé par les soldats du camp et que, pour l'heure, il n'y a plus rien à faire pour sauver sa fille. D'ailleurs, si l'Achille de Racine diffère de celui d'Euripide, il est plus conforme à celui d'Homère. Qu'est-ce qui ressemble mieux au géant de l'*Iliade* que ce héros dont Ulysse dit :

> Mais, quoique seul pour elle, Achille furieux
> Épouvantait l'armée, et partageait les dieux (1).

Quant au caractère d'Agamemnon, c'est ici que l'infériorité du poëte français se trouve le plus marquée. Ce qui le détermine est avant tout l'ambition. Combien il serait plus intéressant, si, entre le citoyen et le père qui se disputent la victoire dans son cœur, on ne voyait pas intervenir le roi, ou, plutôt, si l'on ne savait, par ses propres aveux, qu'il sacrifie sa fille, non à la patrie, ni à la volonté des dieux,

(1) Acte V, scène VI.

mais à *ce nom de roi des rois et de chef de la Grèce*, qui *chatouille de son cœur l'orgueilleuse faiblesse* (1). Aussi la rencontre du père et de la fille est-elle bien moins touchante dans Racine que dans Euripide. Nous rapprocherons les deux scènes. Voici celle de la tragédie française :

IPHIGÉNIE.

Seigneur, où courez-vous? et quels empressements
Vous dérobent si vite à nos embrassements?
A qui dois-je imputer cette fuite soudaine?
Mon respect a fait place aux transports de la reine :
Un moment à mon tour ne vous puis-je arrêter,
Et ma joie à vos yeux n'ose-t-elle éclater?
Ne puis-je.....

AGAMEMNON.

Eh bien, ma fille, embrassez votre père;
Il vous aime toujours.

IPHIGÉNIE.

Que cette amour m'est chère!
Quel plaisir de vous voir et de vous contempler
Dans ce nouvel éclat dont je vous vois briller!
Quels honneurs! quel pouvoir! Déjà la renommée
Par d'étonnants récits m'en avait informée;
Mais que, voyant de près ce spectacle charmant,
Je sens croître ma joie et mon étonnement!
Dieux! avec quel amour la Grèce vous révère!
Quel bonheur de me voir la fille d'un tel père!

AGAMEMNON.

Vous méritiez, ma fille, un père plus heureux.

IPHIGÉNIE.

Quelle félicité peut manquer à vos vœux?
A de plus grands honneurs un roi peut-il prétendre?
J'ai cru n'avoir au ciel que des grâces à rendre.

(1) Acte I, scène I.

AGAMEMNON, *à part.*

Grands dieux! à son malheur dois-je la préparer?

IPHIGÉNIE.

Vous vous cachez, seigneur, et semblez soupirer :
Tous vos regards sur moi ne tombent qu'avec peine.
Avons-nous sans votre ordre abandonné Mycène?

AGAMEMNON.

Ma fille, je vous vois toujours des mêmes yeux;
Mais les temps sont changés aussi bien que les lieux
D'un soin cruel ma joie est ici combattue.

IPHIGÉNIE.

Eh! mon père, oubliez votre rang à ma vue.
Je prévois la rigueur d'un long éloignement :
N'osez-vous, sans rougir, être père un moment?
Vous n'avez devant vous qu'une jeune princesse
A qui j'avais pour moi vanté votre tendresse :
Cent fois lui promettant mes soins, votre bonté,
J'ai fait gloire à ses yeux de ma félicité :
Que va-t-elle penser de votre indifférence?
Ai-je flatté ses vœux d'une fausse espérance?
N'éclaircirez-vous point ce front chargé d'ennuis?

AGAMEMNON.

Ah! ma fille.

IPHIGÉNIE.

Seigneur, poursuivez.

AGAMEMNON.

Je ne puis.

IPHIGÉNIE.

Périsse le Troyen auteur de nos alarmes!

AGAMEMNON.

Sa perte à ses vainqueurs coûtera bien des larmes.

IPHIGÉNIE.

Les dieux daignent surtout prendre soin de vos jours!

AGAMEMNON.

Les dieux depuis un temps me sont cruels et sourds.

IPHIGÉNIE.

Calchas, dit-on, prépare un pompeux sacrifice.

AGAMEMNON.

Puissé-je auparavant fléchir leur injustice!

IPHIGÉNIE.

L'offrira-t-on bientôt?

AGAMEMNON.

Plus tôt que je ne veux.

IPHIGÉNIE.

Me sera-t-il permis de me joindre à vos vœux?
Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille?

AGAMEMNON.

Hélas!

IPHIGÉNIE.

Vous vous taisez?

AGAMEMNON.

Vous y serez, ma fille.
Adieu (1)!

Voici maintenant Euripide (2) :

IPHIGÉNIE.

O ma mère, ne t'irrite point si je te devance, pour serrer contre mon sein le sein de mon père.

CLYTEMNESTRE.

O toi, objet de mon plus grand respect, roi Agamemnon! nous arrivons, fidèles aux ordres que tu nous as donnés.

IPHIGÉNIE.

Mon père, après une si longue absence, permets-moi de voler à toi la première et de te serrer dans mes bras; pardonne..... je suis avide de te voir.

(1) Acte II, scène II. (2) Traduction de M. Vinet. (*Éditeurs.*)

AGAMEMNON.

Tu le peux, ma fille; car de tous mes enfants, tu es le plus attaché à ton père.

IPHIGÉNIE.

O mon père! que j'ai de joie à te revoir après une si longue séparation!

AGAMEMNON.

Ton père sent la même joie; et ce que tu dis convient à tous deux.

IPHIGÉNIE.

Je te remercie. Oh! tu as bien fait, mon père, de me faire venir près de toi.

AGAMEMNON.

Je ne sais, ma fille, si je dois le penser ainsi.

IPHIGÉNIE.

Ah! si tu me revois avec joie, d'où vient que tu me considères d'un œil troublé?

AGAMEMNON.

Un roi, un chef d'armée a bien des soucis.

IPHIGÉNIE.

Sois maintenant avec ta fille, et oublie tes soucis.

AGAMEMNON.

Je suis bien avec toi, ma fille, et non point ailleurs.

IPHIGÉNIE.

Dépouille donc ce front sévère, et tourne vers moi un regard d'amitié.

AGAMEMNON.

Ma fille, je suis joyeux aussi longtemps que je te vois.

IPHIGÉNIE.

Et cependant des larmes coulent de tes yeux.

AGAMEMNON.

Nous sommes menacés d'une bien longue absence.

IPHIGÉNIE.

J'ignore ce que tu veux dire, je l'ignore, mon bien-aimé père.

AGAMEMNON.

La sagesse de ses discours augmente d'autant plus ma pitié.

IPHIGÉNIE.

Hélas! je dirai des folies, si cela peut te réjouir.

AGAMEMNON.

Ah! je ne puis contenir mes larmes... Ma fille... je suis content de toi.

IPHIGÉNIE.

Reste, mon père, dans notre maison, au milieu de tes enfants.

AGAMEMNON.

Je le voudrais; et il m'en coûte de ne pouvoir le faire.

IPHIGÉNIE.

Périsse cette guerre cruelle, et les maux où nous entraîne Ménélas!

AGAMEMNON.

Ce qui nous perd, ma fille, en perdra d'autres encore.

IPHIGÉNIE.

Que tu es resté longtemps dans ce golfe d'Aulide!

AGAMEMNON.

Et quelque chose encore empêche le départ de mon armée.

IPHIGÉNIE.

O mon père! où dit-on qu'habitent ces Troyens?

AGAMEMNON.

Où le fils de Priam n'aurait jamais dû naître.

IPHIGÉNIE.

Mon père, tu me quittes pour aller bien loin de moi.

AGAMEMNON.

C'est pour cela, ma fille, que je t'ai fait venir près de ton père.

IPHIGÉNIE.

Ah! que ne m'est-il permis de m'embarquer avec toi!

AGAMEMNON.

Que me demandes-tu? Un autre voyage t'attend, où tu te souviendras de ton père.

IPHIGÉNIE.

Le ferai-je seule, ou avec ma mère?

AGAMEMNON.

Seule; ni père ni mère ne t'accompagneront.

IPHIGÉNIE.

Sans doute, mon père, tu me fais passer dans une autre famille?

AGAMEMNON.

Il suffit; ce sont des choses que les jeunes filles doivent ignorer.

IPHIGÉNIE.

Mon père, reviens promptement vers moi des champs de la Phrygie.

AGAMEMNON.

Il faut premièrement que j'offre en ce lieu une victime.

IPHIGÉNIE.

Eh bien! il faut vous concerter avec les prêtres pour ce devoir pieux.

AGAMEMNON.

Toi-même y assisteras; tu te tiendras près du vase des ablutions.

IPHIGÉNIE.

Mon père, formerons-nous des danses autour de l'autel?

AGAMEMNON.

Je lui porte envie : plus heureuse que moi, elle ne prévoit rien. — Va dans la tente, te faire voir aux jeunes filles. Mais reçois d'abord mes tristes embrassements; car tu seras longtemps séparée de ton père. O poitrine, ô bouche, ô blonde chevelure! com-

bien la ville des Phrygiens, combien Hélène te sera fatale! Mais il faut me taire, car les larmes ont tout à coup rempli mes yeux dans ces embrassements (1).

On le voit ici et ailleurs, les plus beaux morceaux de l'*Iphigénie* française sont plus qu'en germe dans Euripide ; quelquefois plus beaux, toujours plus naïfs. Racine y a trouvé la substance de ses traits les plus touchants. Mais s'il s'est souvent borné à traduire, il a traduit en maître, et parfois il l'a emporté. Ainsi les vers si bien frappés de la fin du dialogue entre le père et la fille, et surtout ce mot admirable :

AGAMEMNON.

Hélas !

IPHIGÉNIE.

Vous vous taisez?

AGAMEMNON.

Vous y serez, ma fille !

Mais Racine, le plus vrai, le plus naturel des poëtes français, n'en est toutefois pas le plus naïf. Corneille, je le répète, l'a surpassé sous ce rapport. Racine, qui a su mettre, çà et là, des naïvetés si précieuses dans la bouche de ses personnages, est toujours resté au-dessous de la naïveté, excepté dans les sujets empruntés à l'Écriture sainte. Et même dans l'admirable dialogue d'Athalie avec l'enfant Éliacin, celui-ci, à tout prendre, n'est pas aussi enfant qu'il pourrait bien l'être.

Si nous abaissons sous quelques rapports l'*Iphi-*

(1) Outre plusieurs morceaux traduits en prose, M. Vinet a traduit en vers un fragment de l'*Iphigénie* d'Euripide : c'est Clytemnestre aux pieds d'Achille. Il l'a inséré dans le tome III de sa *Chrestomathie française*. (*Éditeurs.*)

génie moderne, c'est qu'en France on a pris le parti contraire; on l'a relevée outre mesure en proportion des autres tragédies de l'auteur. Il est juste, d'ailleurs, de le redire, Racine était condamné à l'infériorité par la nature même de son sujet. Néanmoins Racine est toujours Racine, et la gloire de son *Iphigénie* reste bien grande. C'est, non le plus profond, mais le plus brillant des ouvrages du poëte. Habileté de la conduite, marche hardie et prompte de l'action, succession des péripéties, situations extraordinaires et sublimes, admirable éloquence des discours, tout se réunit pour donner à cette œuvre la couleur idéale et magnifique qui enchanta les contemporains et qui nous enchante encore. Voyez, Messieurs, en fait de discours, d'abord celui de Clytemnestre défendant sa fille devant Agamemnon. Ce rôle de Clytemnestre a été heureusement développé par Racine; bien des traits y font pressentir la terrible amante d'Égisthe, la meurtrière de son époux :

Vous ne démentez point une race funeste.
Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste;
Bourreau de votre fille, il ne vous reste enfin
Que d'en faire à sa mère un horrible festin.
Barbare ! c'est donc là cet heureux sacrifice
Que vos soins préparaient avec tant d'artifice !
Quoi ! l'horreur de souscrire à cet ordre inhumain
N'a pas, en le traçant, arrêté votre main !
Pourquoi feindre à nos yeux une fausse tristesse?
Pensez-vous par des pleurs prouver votre tendresse ?....
Est-ce donc être père? Ah ! toute ma raison
Cède à la cruauté de cette trahison.
Un prêtre, environné d'une foule cruelle,
Portera sur ma fille une main criminelle !

Déchirera son sein! et d'un œil curieux
Dans son cœur palpitant consultera les dieux!
Et moi, qui l'amenai triomphante, adorée,
Je m'en retournerai seule et désespérée!
Je verrai les chemins encor tout parfumés
Des fleurs dont sous ses pas on les avait semés!
Non, je ne l'aurai point amenée au supplice,
Ou vous ferez aux Grecs un double sacrifice.
Ni crainte ni respect ne m'en peut détacher :
De mes bras tout sanglants il faudra l'arracher :
Aussi barbare époux qu'impitoyable père,
Venez, si vous l'osez, la ravir à sa mère (1)....

Écoutons maintenant Achille :

Juste ciel! puis-je entendre et souffrir ce langage?
Est-ce ainsi qu'au parjure on ajoute l'outrage?
Moi, je voulais partir aux dépens de ses jours!
Et que m'a fait à moi cette Troie où je cours?
Au pied de ses remparts quel intérêt m'appelle?
Pour qui, sourd à la voix d'une mère immortelle,
Et d'un père éperdu négligeant les avis,
Vais-je y chercher la mort tant prédite à leur fils?
Jamais vaisseaux partis des rives du Scamandre,
Aux champs thessaliens osèrent-ils descendre?
Et jamais dans Larisse un lâche ravisseur
Me vint-il enlever ou ma femme ou ma sœur?
Qu'ai-je à me plaindre? où sont les pertes que j'ai faites?
Je n'y vais que pour vous, barbare que vous êtes;
Pour vous, à qui des Grecs moi seul je ne dois rien;
Vous, que j'ai fait nommer et leur chef et le mien;
Vous, que mon bras vengeait dans Lesbos enflammée,
Avant que vous eussiez assemblé votre armée.
Et quel fut le dessein qui nous assembla tous?
Ne courons-nous pas rendre Hélène à son époux?
Depuis quand pense-t-on qu'inutile à moi-même
Je me laisse ravir une épouse que j'aime?
Seul, d'un honteux affront votre frère blessé
A-t-il droit de venger son amour offensé?
Votre fille me plut, je prétendis lui plaire :
Elle est de mes serments seule dépositaire;

(1) Acte IV, scène IV.

Content de son hymen, vaisseaux, armes, soldats,
Ma foi lui promit tout, et rien à Ménélas.
Qu'il poursuive, s'il veut, son épouse enlevée;
Qu'il cherche une victoire à mon sang réservée.
Je ne connais Priam, Hélène, ni Pâris :
Je voulais votre fille, et ne pars qu'à ce prix (1).

Je n'ai rien dit encore du style qui embellit cette œuvre à la fois si éblouissante et si harmonieuse. Si dans chacune des tragédies de Racine, nous avons à admirer la touche inimitable de ce poëte, celle-ci mérite une distinction particulière. Il faudrait être étrangement disgracié de la nature pour résister au ravissement doux et continu que produit la diction de Racine. Comment louer assez un écrivain dont le génie enrichit un idiome pauvre sans augmenter le nombre de ses mots; qui, constamment hardi dans une langue timide, la force à devenir avec lui pittoresque, abondante, flexible, et dont les plus étonnantes hardiesses ne coûtent pas un remords au goût le plus sévère; un écrivain dont l'expression est toujours si mesurée et toujours si forte, dont les idées s'enchaînent par des liens si délicats, qui n'affaiblit jamais la pensée par une répétition, par une épithète oiseuse, qui ne vise jamais à l'effet et qui le produit toujours, à qui, enfin, l'esclavage de la rime n'a jamais commandé le sacrifice du terme propre ou du mot de force; chez qui, enfin, les personnages, les caractères, les sexes, les âges sont distingués par mille nuances fines de la diction? Il faudrait désespérer du goût de quiconque resterait insensible à la merveilleuse beauté de ce

(1) Acte IV, scène VI.

style, semblable à un tissu moelleux, égal, doux et fort, où rien n'arrête la main, ni ne blesse l'œil, et dont les couleurs, vives comme celles de l'arc-en-ciel, se fondent les unes dans les autres avec une mollesse et une grâce inexprimables.

L'introduction d'*Iphigénie* a été reconnue toujours un chef-d'œuvre; l'éclat du style s'y déploie dès l'entrée. Mais ce morceau magnifique est trop connu pour le répéter ici. On a particulièrement relevé ces vers célèbres, mis dans la bouche d'Agamemnon :

Le vent, qui nous flattait, nous laissa dans le port;
Il fallut s'arrêter, et la rame inutile
Fatigua vainement une mer immobile.

Mais c'est toute la scène qu'il faut lire, ou pour mieux dire, toute la pièce. Le ton est pris dès les premiers vers. On ne prêterait pas ce langage à un personnage historique, encore qu'il fût peu connu. Son époque est connue et cela suffit. Mais l'Agamemnon d'Homère, le roi des rois, le chef d'une guerre sacrée, le prince allié aux dieux de l'Olympe, peut parler ainsi sans nous étonner. Là où les deux sphères, humaine et divine, communiquent incessamment et se confondent, le langage poétique devient celui des entretiens les plus familiers.

Permettez, Messieurs, que je vous offre encore quelques exemples, pris entre bien d'autres, de ce style incomparable. Ainsi Ulysse cherchant à vaincre la tendresse paternelle d'Agamemnon :

Je suis père, seigneur, et faible comme un autre :
Mon cœur se met sans peine en la place du vôtre;

Et, frémissant du coup qui vous fait soupirer,
Loin de blâmer vos pleurs, je suis près de pleurer....
Nous sommes seuls encor : hâtez-vous de répandre
Des pleurs que vous arrache un intérêt si tendre.
Pleurez ce sang, pleurez. Ou plutôt sans pâlir,
Considérez l'honneur qui doit en rejaillir.
Voyez tout l'Hellespont blanchissant sous nos rames,
Et la perfide Troie abandonnée aux flammes ;
Ses peuples dans vos fers, Priam à vos genoux,
Hélène par vos mains rendue à son époux ;
Voyez de vos vaisseaux les poupes couronnées,
Dans cette même Aulide avec vous retournées ;
Et ce triomphe heureux, qui s'en va devenir
L'éternel entretien des siècles à venir (1).

Voici, enfin, Iphigénie cherchant à consoler Achille de la mort qu'elle est décidée à subir :

Le ciel n'a point aux jours de cette infortunée
Attaché le bonheur de votre destinée.
Notre amour nous trompait ; et les arrêts du sort
Veulent que ce bonheur soit un fruit de ma mort.....
Partez. A vos honneurs j'apporte trop d'obstacles.
Vous-même dégagez la foi de vos oracles :
Signalez ce héros à la Grèce promis ;
Tournez votre douleur contre ses ennemis.
Déjà Priam pâlit : déjà Troie en alarmes
Redoute mon bûcher et frémit de vos larmes.
Allez ; et, dans ses murs vides de citoyens,
Faites pleurer ma mort aux veuves des Troyens.
Je meurs dans cet espoir satisfaite et tranquille.
Si je n'ai pas vécu la compagne d'Achille,
J'espère que du moins un heureux avenir
A vos faits immortels joindra mon souvenir ;
Et qu'un jour mon trépas, source de votre gloire,
Ouvrira le récit d'une si belle histoire.
Adieu, prince ; vivez, digne race des dieux (2).

La réunion de la magnificence de l'épopée avec la rapidité animée du drame, ne pouvait guère avoir

(1) Acte I, scène V. (2) Acte V, scène II.

lieu avec succès que dans un sujet mythologique. Tout ce qu'on peut demander à des personnages pris dans cette région, c'est d'être des hommes; mais à la faveur du merveilleux qui les environne, de cette mystérieuse antiquité, et de l'autorité plus qu'historique des fictions d'Homère, la poésie moderne pouvait, devait même adopter un style qui, dans d'autres sujets, eût semblé faux et emphatique. Maître des traditions qu'il a pour ainsi dire interceptées, Homère a obligé ses successeurs à accepter l'antiquité telle qu'il l'a faite; et c'est de lui qu'ils ont dû partir pour parler convenablement de l'époque qu'il a chantée. A la source des chroniques vulgaires, on puise des matériaux bruts auxquels il faut donner une forme et un sens; en Homère s'absorbent et se transfigurent les traditions de sa patrie; l'œuvre que les chroniques nous eussent laissée à faire, d'avance il l'a faite; il faut consentir à l'idéal sous lequel il nous présente ses héros; sa fiction est pour nous la donnée historique; et quelque habile que soit l'analyse à retrouver sous cette merveilleuse poésie la réalité qu'elle a glorifiée, son Agamemnon, son Achille, son Hector, son Ilion, son antiquité ont acquis une existence irrévocable, contre laquelle il n'est guère plus possible de s'inscrire en faux que contre des monuments. Le langage de l'*Iliade* est devenu la vérité de ton et de couleur en ces matières, et l'épopée passe de plein droit dans le drame. Tel est le bonheur du sujet d'*Iphigénie*. Racine s'est emparé de cet avantage, et de même qu'il s'était enfermé dans les données tout

historiques de *Britannicus*, regagnant en profondeur ce qu'il perdait en espace, ici, en revanche, il se met au large, et ne se prescrit d'autres limites que celles de la vérité humaine.

Je doute que, sans le chef-d'œuvre d'*Iphigénie*, Racine tout entier nous fût connu. Dans quel autre sujet eût-il déployé de même tout ce qu'il y avait d'épique dans son génie, et de magnificence dans son imagination? Aucun de ses ouvrages n'est aussi brillant qu'*Iphigénie*. On se sent dans la lumière éclatante et dorée du ciel de la Grèce. On respire un air limpide, transparent et léger. On y reconnaît, sous quelques reflets de l'idée chrétienne, cette beauté purement humaine de sentiments et de vie, que la religion d'Homère, humaine comme tout le reste, n'élève pas au-dessus de l'humanité. Aucune trace, parmi toutes les passions et les douleurs qui nous sont décrites, de ces passions et de ces douleurs de la pensée, de cette vie intime et profonde, où se puise le tragique chrétien, et où déjà Sophocle avait trempé son génie. C'est la nature, c'est l'humanité homérique, grande et touchante, mais sans mystère et sans infini. Le seul personnage dont la peinture eût pu tenter un génie chrétien, Agamemnon, est, nous l'avons vu, moins vrai et moins intéressant dans Racine que dans Euripide. Tout, d'ailleurs, est pris dans une nature simple, grande, mais pauvre sans contredit, au regard du christianisme. Peu d'individualité dans les figures; chacune représente ou personnifie admirablement une espèce : c'est le héros, le politique,

la mère, la fille, l'amant; ce n'est pas Achille, Agamemnon, Clytemnestre, Iphigénie; ces noms sont des noms de caractères plutôt que des noms de personnes.

Nous donnerions toutefois une fausse idée du chef-d'œuvre de Racine, si nous le représentions comme purement grec et purement païen. L'inspiration chrétienne s'y reconnaît partout; c'est comme une greffe qui adoucit les fruits d'un arbre vigoureux, mais sauvage. On pourrait croire d'avance qu'il doit résulter quelque chose de faux de cette combinaison; mais *Iphigénie* présente un ensemble aussi harmonieux que le *Télémaque*, où l'idée chrétienne a pénétré encore plus avant, et où la couleur antique est bien plus prononcée. Cette fusion n'est si heureuse, d'ailleurs, que parce qu'elle était consommée dans l'esprit des deux écrivains, et par un effet de leur éducation même, avant de s'effectuer dans leurs ouvrages. On peut affirmer qu'il y a dans tous les rôles de cette tragédie des idées et des sentiments que les anciens n'auraient pas compris.

Mais c'est dans le rôle d'Iphigénie que ces sentiments revêtent leur principale puissance et leur plus complète expression; aussi la beauté principale de la tragédie d'*Iphigénie*, c'est Iphigénie elle-même, figure noble et charmante, sœur cadette, mais digne sœur des Andromaque et des Monime. La beauté religieuse lui manque sans doute, ainsi qu'à tous les personnages de cette pièce. Mais si Iphigénie n'a pas toute la naïveté de la jeune fille grecque, elle est le type le plus accompli de la dignité virginale. La fierté du

sang royal se joint en elle à la grâce de l'enfance, la passion à la pudeur, une vivacité quelquefois impétueuse à la plus charmante douceur. Rien n'est plus frais, plus pur ni plus vivant, ajouterai-je n'est plus français, dans tout ce que ce mot peut éveiller d'agréables idées, que ce caractère d'Iphigénie. Le poëte ne lui a rien refusé de ce qui peut nous la faire aimer, ni l'héroïsme, ni la générosité, ni la tendresse, ni la modestie. Il a pris, pour la peindre, la plus riche de ses palettes. Comme on s'associe à sa jeune colère, lorsque, défiée par sa rivale, elle s'écrie :

Vous triomphez, cruelle, et bravez ma douleur.
Je n'avais pas encor senti tout mon malheur;
Et vous ne comparez votre exil et ma gloire,
Que pour mieux relever votre injuste victoire.
Toutefois vos transports sont trop précipités :
Ce même Agamemnon à qui vous insultez,
Il commande à la Grèce, il est mon père, il m'aime,
Il ressent mes douleurs beaucoup plus que moi-même (1).

Combien, lorsque, plus tard, sa fortune semble se relever, on aime à l'entendre invoquer en faveur de cette même rivale la générosité de son amant :

Seigneur, il n'est pas temps que nous partions encore.
La reine permettra que j'ose demander
Un gage à votre amour qu'il me doit accorder.
Je viens vous présenter une jeune princesse;
Le ciel a sur son front imprimé sa noblesse;
De larmes tous les jours ses yeux sont arrosés;
Vous savez ses malheurs, vous les avez causés.
Moi-même, où m'emportait une aveugle colère?
J'ai tantôt sans respect affligé sa misère.
Que ne puis-je aussi bien, par d'utiles secours,

(1) Acte II, scène V.

Réparer promptement mes injustes discours!
Je lui prête ma voix : je ne puis davantage.
Vous seul pouvez, seigneur, détruire votre ouvrage.....
Montrez que je vais suivre au pied de nos autels
Un roi qui, non content d'effrayer les mortels,
A des embrasements ne borne point sa gloire,
Laisse aux pleurs d'une épouse attendrir sa victoire,
Et, par les malheureux quelquefois désarmé,
Sait imiter en tout les dieux qui l'ont formé (1).

Voilà des mouvements, des traits où Euripide n'a rien à revendiquer, et qui sont bien la propriété exclusive de Racine. Que cela est beau, noble, généreux, que cela est chrétien! Et quelles expressions! *Attendrir sa victoire!* C'est le *temperare suam victoriam* de Cicéron, s'adressant à César dans le discours *pro Ligario.*

Vous avez déjà, Messieurs, entendu l'autre jour quelles consolations héroïques Iphigénie offre à ce même Achille qui va la voir périr. Mais je ne vous l'ai pas montrée encore aux pieds de son père, lui demandant la vie, non pour elle, mais pour son amant et pour sa mère, et parlant avec la même pudeur de son amour pour Achille et de son amour pour l'existence. Il faut lire tout le morceau qui commence ainsi :

Mon père,
Cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi;
Quand vous commanderez, vous serez obéi (2).

Ici le poëte moderne reprend sur le poëte ancien l'avantage qu'il n'aurait jamais dû perdre. Son Iphi-

(1) Acte III, scène IV.

(2) Acte IV, scène IV. — Ce morceau ayant déjà été cité page 72, dans l'étude sur le *Cid* de Corneille, on n'a pas jugé nécessaire de le reproduire ici. (*Éditeurs.*)

génie, en cet endroit, est plus belle que l'Iphigénie d'Euripide. Chateaubriand a tout dit en un seul mot : « C'est la *fille chrétienne.* »

Ces quatre rôles de femmes, Iphigénie, Monime, Andromaque, Esther, sont, à mon sens, ce qu'il y a de plus parfait dans Racine, et suffiraient seuls à la gloire d'un poëte.

IX. — Phèdre. (1677.)

A trois ans de distance *Phèdre* suivit *Iphigénie*. Trois années d'étude et de travaux préparèrent cette œuvre que son auteur vit tomber devant celle du rival qu'on lui avait suscité. On connaît Pradon, ce rimeur ignoble et présomptueux, qui fut choisi pour arrêter Racine dans la carrière de ses triomphes. On avait appris que Racine travaillait assidûment à une tragédie sur le sujet de Phèdre; on engagea Pradon à traiter le même sujet. Il s'efforça de gagner Racine de vitesse; au bout de trois mois sa tragédie fut achevée, et elle parut sur la scène trois jours après celle de Racine. La cabale avait bien pris ses mesures; on sait comment l'ouvrage du grand poëte fut sifflé ignominieusement, et bientôt retiré du théâtre, tandis que la rapsodie de Pradon se trouvait couverte d'applaudissements.

Racine eut pour consolation le suffrage de son ami Despréaux, qui lui adressa, au sujet de la chute de *Phèdre*, l'une de ses plus belles épîtres :

Imite mon exemple; et lorsqu'une cabale,
Un flot de vains auteurs follement te ravale,
Profite de leur haine et de leur mauvais sens,
Ris du bruit passager de leurs cris impuissants.
Que peut contre tes vers une ignorance vaine?
Le Parnasse français, ennobli par ta veine,
Contre tous ces complots saura te maintenir,
Et soulever pour toi l'équitable avenir (1).

Pour la troisième fois, Racine s'attachait aux traces d'Euripide. Pourquoi pas, demandera-t-on, à celles de Sophocle? Il paraît que dès son enfance Euripide exerça sur Racine un attrait particulier. Quoi qu'il en soit, je devrais plutôt dire que, pour la troisième fois, Racine tirait d'un ouvrage d'Euripide le sujet d'un chef-d'œuvre, et cette fois-ci du plus admirable des trois. Car si, dans les deux ouvrages, le grec et le français, l'action est matériellement la même, la pensée des deux poëtes est bien différente. Or, le vrai sujet d'un drame, ne l'oublions pas, Messieurs, c'est l'*idée* et non le *fait*. C'est ce que M. Schlegel semble avoir méconnu dans la critique intéressante, mais partiale, qu'il publia en 1809 sous ce titre : ***Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide.*** La Phèdre d'Euripide n'est qu'un personnage dans sa tragédie; Hippolyte, qui donne son nom au drame grec, en est le héros. Ce favori de Diane représente la pudeur et l'austérité des mœurs dans un homme et dans la jeunesse; il ne fuit pas seulement la mollesse et les plaisirs qui assujettissent l'esprit à l'empire des sens, il déteste l'amour; je n'aurais pas tout dit, si je n'ajoutais qu'il déteste les femmes, et que

(1) BOILEAU, Épître VII.

la tragédie d'*Hippolyte* est, à vrai dire, une satire contre le sexe. Cela est de trop; mais il est certain qu'Hippolyte, voué tout entier aux fatigues de la chasse en attendant celles de la guerre, et mettant sa jeune et fière vertu sous la garde de la plus pure des divinités, est une noble et intéressante figure, l'idéal du jeune homme dominé par l'enthousiasme des choses honnêtes. Vénus, qui dispute Hippolyte à Diane, et qui, n'ayant pu le corrompre, le fait périr, amène dans l'action un tragique d'une nature à la fois mystérieuse et terrible. Mais ce sujet, quelque beau qu'il soit, échappait à la poésie moderne; cela est trop évident. Aussi le poëte français recule Hippolyte au second plan, et cède le premier à Phèdre. Le sujet de la pièce n'est pas le malheur d'Hippolyte, mais le malheur de Phèdre; j'ai dit son malheur, car c'est de la pitié que Racine demande pour Phèdre, et il nous la fait plaindre à proportion qu'il nous la montre plus criminelle.

M. Schlegel n'a pas eu le bonheur de saisir cette admirable conception; il a reproché à Racine, en premier lieu, d'avoir voulu porter sur Phèdre elle-même l'intérêt principal, ensuite d'avoir été infidèle à son premier plan en introduisant dans ce rôle des traits qui, selon lui, le rendent indigne de cet intérêt. Mais Racine voulait personnifier une grande idée : la fatalité de la passion, la pente inévitable du péché au crime. On caresse le péché secret, on s'y laisse aller avec indulgence; mais une fois là, rien, excepté les circonstances, lesquelles ne dépendent

pas de nous, rien ne saurait empêcher les mauvaises pensées de devenir de mauvaises actions, et le péché de se transformer en crime. C'est l'abîme appelant un autre abîme, selon l'énergique expression de l'Écriture. C'est bien là ce que Racine a voulu prouver, sans rien démontrer, sans doute, mais par une vivante peinture, comme il l'avait fait dans *Britannicus*. Ce point reconnu, les critiques de M. Schlegel deviennent des éloges; l'espèce de nullité d'Hippolyte est plus que rachetée par l'importance du personnage de Phèdre; les rapports changent nécessairement avec le sujet; et quant au sujet lui-même, il est permis de croire qu'il est plus beau dans Racine que dans Euripide. Intéresser à un innocent persécuté, c'est quelque chose; mais inspirer de l'intérêt pour le persécuteur, et un intérêt si pur que le sentiment moral le plus délicat n'en est point blessé, c'est, ce nous semble, mieux encore. Elle n'appartient qu'au christianisme, cette pitié supérieure, cette pitié sublime, qui s'attache à la personne du criminel, par cela même qu'il est criminel. Faire du péché le plus déplorable des malheurs, c'est une idée uniquement chrétienne, et la religion seule qui a inventé une telle infortune pouvait inventer une telle compassion.

Racine n'était certainement pas théologien; mais à l'époque où il écrivait *Phèdre*, la religion prenait sur lui un ascendant puissant, et en fait de passions tendres, ses maximes morales devenaient de plus en plus sévères. Il était de bonne foi lorsqu'il disait dans la préface de sa tragédie : « Quand je ne de-

« vrais à Euripide que la seule idée du caractère de « Phèdre, je pourrais dire que je lui dois ce que j'ai « peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre… « Je n'ai point fait de tragédie où la vertu soit plus « mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes « y sont sévèrement punies : la seule pensée du « crime y est regardée avec autant d'horreur que le « crime même : les faiblesses de l'amour y passent « pour de vraies faiblesses : les passions n'y sont « présentées aux yeux que pour montrer tout le dés« ordre dont elles sont cause ; et le vice y est peint « partout avec des couleurs qui en font connaître et « haïr la difformité. »

Il paraît que le public, en général, ne porta point sur la moralité de la tragédie de *Phèdre* un autre jugement que l'auteur lui-même. Boileau, sans cela, eût-il osé écrire à son ami :

Et qui, voyant un jour la douleur vertueuse
De Phèdre, malgré soi, perfide, incestueuse,
D'un si noble travail justement étonné,
Ne bénira d'abord le siècle fortuné
Qui, rendu plus fameux par tes illustres veilles,
Vit naître sous tes mains ces pompeuses merveilles (1) !

De quel droit, d'ailleurs, le public aurait-il été plus sévère que le docte et pieux Arnauld, qui, ne faisant grâce à aucun des autres ouvrages de Racine, regardait *Phèdre* comme une sorte de compensation et d'expiation ? On a recueilli les paroles de ce grand docteur : « Il n'y a rien à reprendre au caractère « de Phèdre, puisqu'il nous donne cette grande

(1) Boileau, Épître VII.

« leçon, que lorsque, en punition de fautes précé-
« dentes, Dieu nous abandonne à nous-mêmes et à
« la perversité de notre cœur, il n'est point d'excès
« où nous ne puissions nous porter, même en les
« détestant. »

Au fait, Racine, Boileau, Arnauld avaient raison. Phèdre, pour ceux qui savent lire, est bien tout ce qu'ils disent, et je ne trouve à reprendre dans les paroles de Racine que la complaisance avec laquelle il reporte à Euripide tout l'honneur d'une création que lui, Racine, a pour le moins achevée. Ainsi donc, quant à la moralité de l'œuvre, reconnaissons-la, admirons-la; mais redisons ce que nous avons déjà dit dans une autre occasion : ce n'est jamais impunément qu'on applique le charme du style à la peinture de certains troubles de l'âme; il est un âge de la vie où c'est le chemin qui intéresse et non pas le but, et où la pensée philosophique qui traverse toute une œuvre dramatique nous échappe, tandis que de tout ce détail curieux, de toute cette analyse intime de la passion, rien n'est perdu pour nous; l'antidote vient trop tard, et le plus souvent on n'en use pas. *Phèdre* est une œuvre profondément morale pour ceux qui savent déjà tout ce qu'elle enseigne, et qui ne goûtent plus que d'une manière tout intellectuelle et littéraire les dangereuses beautés de ce chef-d'œuvre. Rien n'exprime plus énergiquement le remords que des vers tels que ceux-ci :

J'ai conçu pour mon crime une juste terreur :
J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur.

Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,
Et dérober au jour une flamme si noire.
Je n'ai pu soutenir tes larmes, tes combats :
Je t'ai tout avoué, je ne m'en repens pas,
Pourvu que, de ma mort respectant les approches,
Tu ne m'affliges plus par d'injustes reproches,
Et que tes vains secours cessent de rappeler
Un reste de chaleur tout prêt à s'exhaler (1).

Voyez surtout le morceau suivant, après l'inimitable éclat de la jalousie de Phèdre .

Que fais-je? où ma raison se va-t-elle égarer?
Moi jalouse! et Thésée est celui que j'implore!
Mon époux est vivant, et moi je brûle encore!
Pour qui? quel est le cœur où prétendent mes vœux?
Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux.
Mes crimes désormais ont comblé la mesure :
Je respire à la fois l'inceste et l'imposture :
Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger.
Misérable! et je vis? et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue?
J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux :
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je? Mon père y tient l'urne fatale :
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains;
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah! combien frémira son ombre épouvantée
Lorsqu'il verra sa fille, à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers (2)!

Mais tout n'est pas de cet accent. Écoutez, par exemple, cette déclaration involontaire, où l'aveu de sa fatale passion échappe à Phèdre en dépit d'elle-même :

Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée :

(1) Acte I, scène III.

(2) Acte IV, scène VI.

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche;
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous voi.
Il avait votre port, vos yeux, votre langage,
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos.
Que faisiez-vous alors? Pourquoi, sans Hippolyte,
Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite?
Pourquoi trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords?
Par vous aurait péri le monstre de la Crète,
Malgré tous les détours de sa vaste retraite :
Pour en développer l'embarras incertain
Ma sœur du fil fatal eût armé votre main.
Mais non, dans ce dessein je l'aurais devancée;
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée :
C'est moi, prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m'eût coûté cette tête charmante!
Un fil n'eût point assez rassuré votre amante :
Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher;
Et Phèdre, au labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée ou perdue (1).

C'est encore, c'est surtout l'entrée en scène de Phèdre, la confession de son amour, si péniblement arrachée par Œnone, les détails où, le pas franchi, elle se laisse si volontiers entraîner, qui ont l'attrait que je redoute. Il est inutile de contester l'influence possible de morceaux pareils. Mais en nous plaçant au point de vue de cette classe de lecteurs dont la paisible sécurité n'est pas, pour la plus jeune portion

(1) Acte II, scène V.

du public, un sujet d'envie, nous conviendrons que la poésie n'a jamais plus vivement éclairé l'abîme d'une âme passionnée, ni prêté une éloquence plus idéale à l'amour et au remords, irrités l'un par l'autre ; étrange harmonie des gémissements de la conscience et de ceux d'une passion sans espoir, mais alliance aussi profonde que naturelle. Vous le savez, Messieurs, un vrai poëte est nécessairement psychologue ; Racine, qui l'est partout, l'a été ici par excellence. Lui et Massillon, peut-être, sont les deux plus grands connaisseurs du cœur humain. Ce n'est pas le remords qui épure le cœur ; cette action bienfaisante n'appartient qu'au repentir ; c'est pourquoi, dans une âme, les mouvements criminels sont incompatibles avec le repentir, mais non avec le remords. Dans l'âme de Phèdre, l'amour et le remords ne se succèdent pas alternativement ; ils y cohabitent dans toute leur énergie. L'idéal de Racine, qui est l'empire tyrannique de la passion sur la volonté, atteint, dans Phèdre, jusqu'au sublime ; ce terme peut se justifier, car si la faiblesse n'est jamais sublime, il y a quelque chose de sublime dans la terreur qu'elle inspire. Lorsque Phèdre, dans l'expression de ses remords, et au milieu des exclamations que lui arrache une épouvante religieuse, laisse échapper ce cri qui la résume tout entière :

Hélas ! du crime affreux dont la honte me suit,
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit (1) !

qu'est-ce que ceci sinon le sublime de la passion ? Je

(1) Acte IV, scène VI.

ne demande pas mieux que de trouver un autre mot : qu'on me le fournisse. Toujours est-il vrai que des traits pareils correspondent, équivalent peut-être à ce que nous appelons des traits sublimes dans les tragédies du grand Corneille :

OENONE.

Ils ne se verront plus.

PHÈDRE.

Ils s'aimeront toujours (1).

Quels vifs éclairs de passion et de vérité! Et le rôle de Phèdre en est presque tout composé! Nous l'avons remarqué plus d'une fois, Messieurs, Racine est rarement naïf; ici, cependant, il l'est à tout moment. Il l'est parce qu'il est profond. En fait de manifestations du cœur, ce qui est naïf est profond, ce qui est profond est naïf.

C'est à ce rôle, en le prenant vers après vers, que je voudrais pouvoir m'arrêter pour vous faire sentir à quel point Racine est unique, incomparable parmi les modernes, dans l'art ou dans le secret de s'identifier avec un personnage et avec chacune de ses situations, et de deviner dans quel ordre ont dû se succéder et s'enchaîner les pensées dans son esprit et surtout les sentiments dans son cœur. Me sera-t-il permis de le dire? Racine me paraît, je ne dirai pas plus vrai que la nature, mais plus vrai que la réalité, et nulle observation faite sur le vif, c'est-à-dire sur des personnages réels, ne pourra jamais vous en ap-

(1) Acte IV, scène VI.

prendre autant sur le cœur humain que ces merveilleuses peintures. Au reste, ce que je dis de Racine, je le dirais volontiers de tous les grands poëtes; et c'est par cela même qu'ils sont grands et qu'ils sont poëtes, quoique le vulgaire s'imagine que les poëtes sont d'agréables menteurs. Mais parmi les poëtes qui ont fait parler la passion de l'amour, qui a su la faire parler comme Racine? Virgile, dans le quatrième livre de l'Énéide, ne l'égale pas, ce me semble. La passion, dira-t-on peut-être, parle moins; elle n'a pas des discours si bien suivis : cela se peut; mais lorsqu'elle vient à s'épancher, parle-t-elle autrement? ou n'est-ce pas ainsi qu'elle doit parler? car l'idéal de la vérité n'est pas autre chose que la vérité : c'est toute la vérité.

Je trouve ici la vraie place d'une observation relative à la peinture des passions dans le drame. On dit beaucoup que l'homme est toujours le même. Cela est vrai; mais on serait quelquefois tenté d'en douter, tant on a de peine à comprendre les pensées et les sentiments qu'expriment des ouvrages anciens ou étrangers; et il s'en faut peu qu'on ne prenne la nature humaine pour une substance neutre dont la saveur change avec les époques, ou comme une espèce de blanc-seing où les siècles viennent tour à tour écrire ce qu'il leur plaît. Il n'est personne qui n'ait, à cet égard, éprouvé de la surprise, et presque du désappointement. Il faut toutefois distinguer. Il y a des passions plus élémentaires, et même il y a dans chaque passion quelque chose d'élémentaire qui, d'un

siècle à un autre, se retrouve parfaitement égal à soi-même, tandis que les accessoires, nés de l'état social, varient d'époque en époque. Aux deux extrêmes de la chaîne de nos sentiments, l'immutabilité reparaît; je veux dire que l'émotion purement sensitive et l'affection purement religieuse rendent le même son dans tous les temps. La poésie érotique, dans le sens antique de ce mot, n'a pas pu vieillir; le cantique aussi ne vieillit pas. Moins nous mêlons de pensée à notre émotion, ou moins elle se complique d'éléments fournis par la société, plus l'expression en est universelle et atteint l'âme d'une manière immédiate.

Phèdre est le type d'une passion très simple, trop simple, en général, pour notre scène et pour nos mœurs. Racine n'eût pas même osé la mettre sur le théâtre, s'il n'en eût fait la base d'un enseignement de la plus haute morale et si, d'une autre part, il ne l'eût idéalisée. Ce dernier mot, si souvent employé dans les discussions littéraires, n'est pas toujours bien compris. L'*idéal* a pour opposite le *réel*. La prose, en tant que prose, reproduit le réel; elle ne choisit pas, ne concentre pas, n'abstrait pas; c'est, au contraire, ce que fait l'idéal; l'idéal dégage du sein des réalités l'idée qu'elles enveloppent; et c'est cette idée même, dans sa plus vive pureté, que la poésie, expression de l'idéal, présente à notre attention : c'est le carbone qui devient diamant. Or Phèdre est l'idéalisation d'une passion tout antique, dont la représentation, si elle n'était pas idéale, serait tout à fait

insupportable sur la scène. Rien de pareil n'avait été tenté depuis la régénération du théâtre, et rien de pareil aussi n'a été tenté dès lors; car les drames effrontés dont la *Tour de Nesle* est le type, n'ont pas eu, je pense, la prétention d'*idéaliser* la passion, mais au contraire, si j'ose m'exprimer ainsi, de la *réaliser*.

Si Racine avait bien connu toute la hardiesse de son dessein, s'il n'avait pas cru être tout bonnement l'imitateur d'Euripide, il eût supprimé quelques traits qui appartenaient à l'intention du poëte grec et qui ne pouvaient convenir à la sienne. Il n'aurait pas fait plus d'allusion à la colère de Vénus qu'il n'en a fait à la protection de Diane. Il ne se fût pas non plus excusé, dans sa préface, d'avoir fait Hippolyte amoureux, mais seulement de lui avoir donné un amour que son père désavoue. C'est de cela, au contraire, qu'il s'applaudit, parce que, selon lui, cette imperfection imprimée au caractère d'Hippolyte nous aide à supporter la fin tragique de ce jeune héros. Mais tout spectateur, en se plaçant au point de vue général de la tragédie de *Phèdre*, s'accommoderait fort bien d'un Hippolyte amoureux et innocent. Ce qu'il faut opposer à une passion criminelle et honteuse, ce n'est pas l'insensibilité absolue, mais une affection vive et pure. C'est une vue philosophique à laquelle la religion a donné une sanction sublime, puisque la religion n'est autre chose qu'une affection.

Peignez donc, j'y consens, *Hippolyte* amoureux (1),

(1) BOILEAU. *L'Art poétique*, chant III.

aurais-je dit à Racine, non pas pour échapper aux plaisanteries que peut suggérer à des petits-maîtres la vue d'un Hippolyte ennemi de toutes les femmes, mais parce que la peinture poétique d'un attachement innocent est, à côté de la coupable passion de l'épouse de Thésée, un terme de comparaison également agréable à l'imagination et au sens moral. Nous ne connaissons que par tradition cette peur qu'auraient faite à Racine les jugements de quelques petits-maîtres; mais il faut l'avouer, c'est une de ces peurs auxquelles plus d'un grand esprit a sacrifié. Il paraît bien certain que le public d'alors n'aurait pas supporté un Hippolyte insensible. Pradon, qui apparemment ne s'était pas converti avec Racine, prêta aussi à son Hippolyte un attachement vertueux; mais il n'appartenait qu'à Pradon de se justifier en ces termes : « Ne vous étonnez pas, Madame, dit-il « dans la dédicace de son ouvrage à la duchesse de « Bouillon, si Hippolyte vous paraît dépouillé de « cette fierté farouche et de cette insensibilité qui lui « était si naturelle; mais en aurait-il pu conserver « auprès des charmes de Votre Altesse? Enfin, si les « anciens nous l'ont dépeint comme il était à Tré- « zène, du moins il paraîtra comme il a dû être à « Paris, et n'en déplaise à toute l'antiquité, ce jeune « héros aurait eu mauvaise grâce à venir tout hé- « rissé des épines du grec dans une cour aussi ga- « lante que la vôtre. »

Il n'est pas permis de ne rien dire de la perfection et du charme de la versification dans le rôle de

Phèdre. C'est encore une de ces nouveautés ou de ces créations dont la carrière littéraire de Racine est toute remplie, et qu'on ne remarque plus, au moins comme créations, parce qu'elles ont été imitées. Si l'usage des brevets d'invention existait en faveur des talents créateurs, l'admiration qu'ils excitent serait bien plus grande ; ce qu'ils ont eu de plus éminent, l'invention d'une forme nouvelle, d'un art nouveau, est précisément ce dont on leur tient le moins compte; cela est rabattu sur leur gloire, et la faculté de l'imitation peut aller si loin chez les talents secondaires qu'on ne distingue plus guère, sous le rapport de la forme, entre eux et leurs devanciers. Ceux-ci ont créé une nouvelle langue, que tout le monde apprend à parler, et qui est censée appartenir à tout le monde. Néanmoins nous doutons que ce qu'on peut appeler la poésie et l'éloquence du rhythme dans le rôle de Phèdre ait été, dès lors, jamais égalé. Quelle mollesse voluptueuse dans ces vers où l'âme de l'infortunée semble se fondre et se consumer, où la rime elle-même, l'obstacle des artistes vulgaires, concourt puissamment à l'impression des lamentations de Phèdre, dont elle semble prolonger et répéter les brûlants soupirs :

N'allons point plus avant; demeurons, chère Œnone (1), etc.

Le récit même de la mort d'Hippolyte, justement et universellement blâmé, serait, en d'autres circonstances, une admirable narration; placé dans une

(1) Acte I, scène II.

épopée, il en deviendrait l'un des plus précieux ornements ; dans le genre descriptif, la poésie française n'a rien de plus brillant et de plus accompli. Mais, à l'endroit où il se trouve, vu la position de celui qui l'écoute et de celui qui le prononce, on sera toujours empêché d'y voir autre chose qu'un magnifique défaut. L'exemple de Sénèque le tragique, habile à semer des beautés hors de propos, fut sans doute ce qui égara le poëte français ; du moins, en commettant la même faute, Racine l'adoucit ; il ne nous montra pas, comme la tragédie latine, Thésée s'informant curieusement de la figure du monstre qui a fait périr son fils ; il n'aurait pu s'égarer jusque-là. Je signale avec moins de regret une faute aussi reconnue, parce qu'elle est unique dans les ouvrages de Racine. De tous les poëtes, il est le plus observateur des bienséances de tout genre, comme le plus fidèle à la vérité des mouvements du cœur ; jamais, chez lui, l'auteur ne prend la place du personnage ; jamais les caractères et les vraisemblances ne sont sacrifiés au désir d'étaler des beautés de détail, et de produire un morceau brillant qui se détache de l'ensemble.

X. — Esther. (1689.)

Après l'inconcevable chute de *Phèdre*, Racine se tait pendant douze ans. Il faut le dire, à la honte de ses contemporains, sa carrière fut marquée par des revers ou par des succès douteux, bien plus que par des témoignages d'approbation. *Iphigénie* est le seul

succès éclatant et complet qu'il ait remporté; ***Iphigénie***, et peut-être ***Bérénice***. Il en avait été tout autrement de Corneille, si vivement apprécié, mais chez qui cependant le mauvais avait été goûté plus encore que le bon. Racine, à sa manière novateur, créateur, peut-être autant que Corneille, eut affaire à un public malveillant, et qui le fut surtout à l'égard du chef-d'œuvre de *Phèdre*, le plus profond de ses ouvrages. Cette chute, avec beaucoup d'autres faits analogues, me fait croire que les grands talents font, en général, opposition à leur époque, quoique, à certains égards, ils en soient l'expression. Dans tous les cas, ils la devancent, et ce qu'ils produisent de neuf devient tantôt la matière d'un engouement aveugle, tantôt l'objet d'une ignorante dépréciation.

Racine renonça au théâtre à trente-huit ans, précisément à l'âge où J.-J. Rousseau faisait son entrée dans la carrière des lettres. Vous savez tous, Messieurs, les raisons de ce silence. A ceux qui le déplorent (et qui ne serait tenté de le déplorer?), nous dirons, avec M. de Barante, dans un passage où le souvenir d'un des plus illustres parmi les maîtres de Port-Royal lui rappelle celui du plus illustre de leurs élèves : « Nous ne saurions regretter que M. Le-« maître ait dédaigné la gloire et la fortune. L'hu-« manité est bien plus honorée par un tel désinté-« ressement que par l'éloquence d'un avocat et les « succès d'un magistrat. Il en est de même de Racine : « qui pourrait préférer deux ou trois tragédies de

« plus à l'exemple qu'il a donné? » Et qui, même au point de vue exclusif de l'art, oserait regretter une révolution de l'âme qui nous a valu *Esther* et *Athalie?* La tragédie antique, le grand drame patriotique et religieux, ne pouvait dater que d'une rénovation suprême de l'auteur.

Racine donc, ressaisi de plus en plus par les traditions de Port-Royal et les influences de son éducation, subissant dans l'intimité de son âme la crise morale qu'on appelle *conversion*, avait voulu renoncer, non pas au théâtre seulement, mais au monde. Une solitude religieuse lui avait paru le seul refuge assuré contre les tentations, et aussi contre les chagrins. Ce fut un ecclésiastique qui le détourna du dessein de se séparer du siècle; il lui persuada que le mariage et les soins domestiques étaient pour lui un asile aussi sûr que les murailles d'un cloître. Racine fit un choix où la fortune et les passions mondaines furent peu consultées. Il faut voir, dans les charmants *Mémoires* de Louis Racine sur la vie de son père, les douceurs de cet intérieur qui, avec sa place à la cour, remplissait la vie de Racine, mais où les sympathies de l'intelligence entraient pour bien peu de chose, puisqu'on sait que Madame Racine connaissait à peine le titre des tragédies de son mari et qu'elle n'en avait vu représenter aucune; il faut lire la scène où le père refuse le dîner d'un prince pour partager une carpe avec sa femme et ses jeunes enfants.

Je n'ai pas, Messieurs, à vous apprendre dans quel

but et pour qui *Esther* et un peu plus tard *Athalie* furent composées. Je dirai seulement que nous devons savoir bon gré à Madame de Maintenon de nous avoir, dans l'intérêt d'une récréation de pensionnat, rendu la simplicité et la majesté de la tragédie antique. Au fait, dans la tragédie que préférait le siècle de Racine et que Racine avait exclusivement cultivée, il n'y avait de grand que le talent de Racine; la route elle-même était étroite. En écartant des accessoires plus ou moins heureux, on retrouvait toujours *Bérénice*, ou, si vous l'aimez mieux, la *Princesse de Clèves*. La vie humaine était réduite aux proportions souvent exiguës d'une intrigue d'amour, et la tragédie, ce développement de tout ce qu'il y a de grave, de mystérieux et d'accablant dans la destinée humaine, n'était qu'un roman passionné. Ce n'était pas à un spectacle pareil que les Eschyle, les Sophocle et même les Euripide convoquaient le peuple le plus spirituel de la terre. Il faut le dire cependant, si nous n'avions su porter sur la scène que les passions de notre société, où l'amour, en effet, occupe une grande place, d'autre part les anciens n'y pouvaient introduire ce qui n'existait pas pour eux : l'amour véritable, cette fleur de la civilisation moderne, leur était resté inconnu. Leurs jeux scéniques étaient des solennités à la fois populaires, démocratiques et religieuses; le théâtre avait chez eux quelque chose du temple. Je l'ai dit l'autre jour : la tragédie était religieuse, ou par son sujet même, ou par son nœud, ou par son dénoûment; et quoiqu'elle semble avoir

été quelquefois calculée pour produire de poignantes et terribles émotions, c'est pourtant à l'esprit, à la partie supérieure de la nature humaine, à ce je ne sais quoi qui, dans chacun de nous, contemple et adore, que le poëte s'adressait. Poser tour à tour et résoudre le problème de la vie, ramener la pensée publique de la circonférence vers le centre, des questions transitoires aux questions éternelles, ou bien encore, élever au point de vue de l'idéal les préoccupations nationales et les émotions patriotiques, telle était l'intention de ces poëtes philosophes qui semblaient, comme les prêtresses de Vesta, s'être voués à la conservation du feu sacré dans le sanctuaire de l'âme. Ces deux sommités de l'existence humaine, la religion et la patrie, se fondaient nécessairement l'une dans l'autre, et d'autant mieux que la religion, locale et subordonnée, servait le patriotisme en lui communiquant la ferveur et le sacrifice. De cette fusion naquit, au point de vue du beau, un ensemble jusqu'alors inimitable, la majesté sublime de la tragédie antique. Ainsi les anciens avaient su extraire d'un germe tout environné de mensonge ce que, jusqu'à Racine, nous n'avions pas su tirer d'un principe vrai et vivant. Les énormes disparates qu'il faut bien remarquer au milieu de tant de grandeur, attestent la profonde impuissance d'une nature dont le péché a brisé les ailes, mais qui se souvient d'en avoir eu jadis. Quoi qu'il en soit, c'est quelque chose de grave et presque de saint que la tragédie des Grecs. On ne peut pas, en général, en dire autant

de la nôtre, et si Racine n'avait écrit ***Esther*** et ***Athalie***, nous n'aurions, dans notre langue, rien à mettre en regard de l'***OEdipe-Roi***, d'***Iphigénie*** et d'***Hippolyte***.

La grande idée chrétienne, Dieu devenant ouvrier avec nous, la Providence faisant concourir à ses desseins la volonté de l'homme, et plus particulièrement encore, Dieu ajoutant sa force à la faiblesse humaine pour assurer sur la terre le triomphe de l'innocence et du droit, voilà l'idée des deux derniers ouvrages de Racine. Digne objet à proposer à des hommes rassemblés; digne spectacle à étaler devant un peuple. Et ce n'est pas, cette fois, dans le champ des fictions mythologiques, c'est dans l'histoire du peuple de Dieu, dans les annales de nos ancêtres selon la foi, que Racine va chercher des exemples et des preuves. Il est fort difficile, il est peut-être impossible de faire, dans une œuvre littéraire, le départ de ce qui appartient au talent du poëte, d'avec ce qui découle du sentiment de l'auteur. Je ne l'entreprendrai donc pas ici; mais je dirai d'après mon impression personnelle, à propos d'***Esther*** et d'***Athalie***, qu'il me semble évident que Racine procède à ses œuvres nouvelles, non plus avec son seul talent, mais avec toute son âme, avec toutes ses convictions. Ce n'est plus, dirait-on, d'une muse, mais d'un ange qu'il prend conseil. La foi religieuse fait ici la meilleure partie de son inspiration, et l'on sent, à quelque chose de plus simple et de plus large dans la manière du poëte, qu'à la fin le sérieux et la paix

sont venus. Vous rappelez-vous Lamartine parlant de sa muse?

Non, non : je l'ai conduite au fond des solitudes
Comme un amant jaloux d'une chaste beauté;
J'ai gardé ses beaux pieds des atteintes trop rudes
Dont la terre eût blessé leur tendre nudité !
J'ai couronné son front d'étoiles immortelles,
J'ai parfumé mon cœur pour lui faire un séjour,
Et je n'ai rien laissé s'abriter sous ses ailes
Que la prière et que l'amour (1).

Cette époque heureuse et recueillie de la vie de Racine a rappelé ces vers à ma mémoire. Racine, à l'abri du sanctuaire, n'eût plus voulu que prier; et quand on lui demanda des chants, ceux qu'il fit entendre furent dignes du sanctuaire. Si le talent seul eût été capable de s'élever jusque-là, quel prodige serait plus effrayant?

On sait qu'*Esther* n'est presque jamais représentée. Il y a, dit-on, trop peu d'action dans cette pièce, et cette action a trop peu de vraisemblance. Racine lui-même en fût convenu, et sans doute il n'eût jamais écrit en vue du théâtre une tragédie sur le sujet d'Esther. Remarquons seulement que, telle qu'elle est, *Esther* eût réussi sur le théâtre d'Athènes. La nature des anciens, beaucoup plus contemplative que la nôtre, et notamment que celle des Français, leur faisait aisément accepter ce que nous appelons un manque d'action. Ici Racine a respecté la source divine de son œuvre; il a voulu prendre son sujet tel que la Bible le lui fournissait, sans y ajouter aucune

(1) LAMARTINE. *Poésies diverses. A Némésis.*

péripétie étrangère ; il faut l'entendre lui-même dans sa préface. « Je crus que sans altérer aucune des « circonstances tant soit peu considérables de l'Écri- « ture sainte, ce qui serait, à mon avis, une espèce « de sacrilége, je pourrais remplir toute mon action « avec les seules scènes que Dieu lui-même, pour « ainsi dire, a préparées. »

Quant au reproche d'invraisemblance, il faut s'entendre là-dessus. Toute cette action est vraie aux yeux de la foi, et ne le parût-elle pas sous ce rapport à plusieurs, l'histoire des temps et des lieux de la scène suffirait pour établir une conviction. On comprend qu'un roi de Perse puisse ignorer l'origine de sa principale épouse, qui n'est au fond, et malgré toutes ses vertus, qu'une esclave titrée ; on comprend qu'un monarque asiatique, du sein des voluptés et de l'engourdissement où il est plongé, ordonne, sur la parole d'un favori, le massacre de tout un peuple captif dans son empire. L'étude des institutions et des mœurs de ces nations lointaines aiderait à concevoir que l'arrêt une fois porté, et le prince ne pouvant le révoquer, il donnât du moins au peuple proscrit la liberté de se défendre contre ses bourreaux, ainsi que la Bible le rapporte. Mais transportez un seul de ces faits sur le théâtre, le plus croyant, le plus convaincu des spectateurs risque de devenir incrédule. La *foi dramatique*, base de l'intérêt, ne dépend pas de la vérité seulement, comme la croyance historique, mais elle repose sur la seule vraisemblance.

Ajoutons qu'au fond *Esther* est, sans doute, une pièce d'un tragique fort élevé, puisqu'il s'agit du destin de tout un peuple, mais qu'en même temps les éléments tragiques s'y trouvent trop éloignés de nous. Nous savons que le danger de cent mille personnes hors de notre vue nous touche bien moins que celui d'un seul homme exposé sous nos yeux. On éprouve, il est vrai, une sorte d'inquiétude dans le cours de la tragédie, mais elle n'est ni poignante ni immédiate; aucun péril réel ne saurait exister pour Esther, et Mardochée n'est qu'un personnage secondaire. En qualité de modernes, nous voudrions de l'émotion, et au lieu de trembler, nous voici réduits à admirer et à contempler. Nous ne savons pas rester immobiles devant une grande pensée ou un sentiment profond, silencieusement modifiés par leur influence; il nous faut absolument rire ou pleurer.

Mais éloignée de notre scène, *Esther* émeut doucement et profondément à la lecture. L'extrême invraisemblance de l'action, ou, pour mieux dire, l'extrême absurdité des actes attribués au royal époux d'Esther, est dissimulée avec art, et se perd entièrement dans la beauté continue des sentiments et des pensées. Nul ne songe à protester contre un charme si doux. Dès les premiers vers, le regard est attiré vers cette noble figure d'Esther et ne s'en détourne plus. Assuérus lui-même, ce type du monarque oriental, qui observe longtemps Esther « dans un sombre silence, » nous paraît visiblement sous l'influence de ce Dieu « qui « tient le cœur des rois entre ses mains puissantes. »

Sa tendresse pour Esther est pleine de vénération; un ange du ciel placé à ses côtés lui inspirerait à peine d'autres sentiments; la barbarie et le despotisme de l'Orient sont miraculeusement vaincus dans son cœur qui s'en étonne, et grâce aux préparatifs du poëte qui a enveloppé d'une lumière divine toute la personne d'Esther, nous ne sommes point surpris, nous ne sommes que charmés, en entendant sortir de la bouche de cet absurde despote des paroles qui peignent, dans toute sa chrétienne beauté, le bonheur de l'union conjugale :

Croyez-moi, chère Esther, ce sceptre, cet empire,
Et ces profonds respects que la terreur inspire,
A leur pompeux éclat mêlent peu de douceur,
Et fatiguent souvent leur triste possesseur.
Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grâce
Qui me charme toujours et jamais ne me lasse.
De l'aimable vertu doux et puissants attraits!
Tout respire en Esther l'innocence et la paix :
Du chagrin le plus noir elle écarte les ombres,
Et fait des jours sereins de mes jours les plus sombres.
Que dis-je? sur ce trône assis auprès de vous,
Des astres ennemis j'en crains moins le courroux,
Et crois que votre front prête à mon diadème
Un éclat qui le rend respectable aux dieux même (1).

Personne, que je sache, ne sera tenté de faire un reproche à Racine de l'anachronisme contenu dans de pareils morceaux. Il eût été impossible de représenter Assuérus sous les seuls traits fournis par la Bible et par les mœurs de l'ancien Orient. Là le prince n'est plus un homme, mais un dieu qu'on adore de loin et devant les caprices de qui tout plie, un exem-

(1) Acte II, scène VII.

plaire de la déraison fomentée, dès le bas âge, par l'habitude d'une volonté sans règle. Il fallait bien que le poëte modifiât ce type, qu'il rendît en quelque mesure son personnage à l'humanité, pour le faire accepter. Ne lui en voulons pas de ne l'avoir fait qu'avec modération. Voyez encore, en ce sens, le passage où Assuérus se ressouvient de la révélation de Mardochée :

Oh! d'un si grand service oubli trop condamnable!
Des embarras du trône effet inévitable!
De soins tumultueux un prince environné
Vers de nouveaux objets est sans cesse entraîné;
L'avenir l'inquiète, et le présent le frappe;
Mais, plus prompt que l'éclair, le passé nous échappe;
Et de tant de mortels à toute heure empressés
A nous faire valoir leurs soins intéressés,
Il ne s'en trouve point qui, touchés d'un vrai zèle,
Prennent à notre gloire un intérêt fidèle,
Du mérite oublié nous fassent souvenir,
Trop prompts à nous parler de ce qu'il faut punir.
Ah! que plutôt l'injure échappe à ma vengeance,
Qu'un si rare bienfait à ma reconnaissance (1)!

Nous ne prétendons pas qu'en général les caractères, l'individualisation des personnages, soient le côté le plus remarquable de la tragédie d'*Esther*. Soyons juste cependant, et convenons que Mardochée, qui n'est guère qu'un instrument, et auquel Racine n'a pu donner que peu de place, intéresse par sa foi et par la fermeté dont toutes ses paroles sont marquées. C'est, dans toute sa sainte austérité, le langage des prophètes de l'ancienne alliance :

(1) Acte II, scène III.

Au seul son de sa voix la mer fuit, le ciel tremble;
Il voit comme un néant tout l'univers ensemble;
Et les faibles mortels, vains jouets du trépas,
Sont tous devant ses yeux comme s'ils n'étaient pas (1).

Aman, qui pouvait être insignifiant, est profond, et si l'auteur avait pu développer ce caractère dans une tragédie où rien n'est développé, il n'y aurait pas de figure plus tragique. Dramatiquement parlant, il est plus considérable que Mardochée; il représente la puissance ennemie contre laquelle lutte Esther.

Bien loin de partager l'opinion de La Harpe qui envisage Aman comme un insensé, je pense que cette intolérance de l'ambition montée au faîte, ce délire qui aspire également aux plus grands triomphes et aux plus petits, sont pris dans la nature, dans une nature, il est vrai, profonde et extraordinaire, et que cette révélation appartenait au peintre le plus accompli du cœur humain. Un autre aurait pu faire d'Aman un méchant vulgaire; tandis que Racine, avec quel art n'a-t-il pas réussi en bien peu de vers à donner à son personnage la physionomie qu'il doit avoir! Comme chaque mot est pesé et mis à sa juste valeur dans les entretiens d'Aman et de son confident! Mais où Racine serait-il dépourvu de ce genre de mérite?

Le caractère d'Aman n'est pas resté stérile; il a été imité dans une pièce beaucoup plus moderne, *le Paria*, de M. Casimir Delavigne. On le reconnaît dans celui du grand-prêtre Akébar.

Ainsi donc, dans la tragédie d'*Esther*, les person-

(1) Acte I, scène III.

nages secondaires, quoique indiqués avec force, ne le sont qu'en peu de mots. Mais tout s'efface devant la perfection de la figure d'Esther. Racine, dans *Athalie*, a rendu encore un hommage à ce sexe dont la beauté morale est, en quelque sorte, le sujet de tous ses ouvrages; mais Esther est le dernier et peut-être le plus parfait de ces types de la perfection féminine. Sans doute la beauté du rôle d'Esther ne se distingue pas aisément de la beauté de la religion qu'elle professe; Esther est belle surtout de cette beauté qui n'a rien de personnel, et qui est comme un reflet de celle de Dieu. Mais dans la parfaite simplicité de la foi et de l'obéissance, et sans avoir cette vivacité de physionomie que des affections particulières impriment à un caractère, Esther nous intéresse et nous touche; nous ne craignons pas pour elle; rien de tragique ne se mêle aux émotions qu'elle nous fait éprouver; mais une émotion profonde, une sympathie tendre nous attachent à toutes ses actions, à tous ses mouvements, aux moindres de ses paroles. D'autres types féminins sont plus marqués d'individualité, et si l'on peut le dire d'humanité; mais nulle part la scène ne présente un type aussi élevé. « Que sont toutes les filles « de Shakespeare auprès d'Esther! » s'écrie M. de Chateaubriand dans son *Essai sur la littérature anglaise* (1). La pudeur, la modestie, l'innocence respirent dans tous les mots qui sortent de sa bouche; la profondeur, la fermeté de sa foi n'excluent pas en elle cette nuance de timidité qui sied à une

(1) CHATEAUBRIAND. *Essai sur la littérature anglaise.* Tome Ier, page 289.

femme, de même que la magnificence des images orientales éclate dans son langage sans lui rien faire perdre du naturel et de la simplicité de son sexe. Dans le récit qu'elle fait des merveilles de sa destinée, tout est saint, tout est grand, et l'étrange concours de toutes ces femmes qui viennent « briguer « le sceptre offert à la beauté, » prend dans une bouche si pure quelque chose de solennel :

Enfin, on m'annonça l'ordre d'Assuérus.
Devant ce fier monarque, Elise, je parus.
Dieu tient le cœur des rois entre ses mains puissantes.

Tout l'esprit du récit est résumé dans ce dernier vers.

Il fait que tout prospère aux âmes innocentes,
Tandis qu'en ses projets l'orgueilleux est trompé.
De mes faibles attraits le roi parut frappé :
Il m'observa longtemps dans un sombre silence ;
Et le ciel, qui pour moi fit pencher la balance,
Dans ce temps-là, sans doute, agissait sur son cœur.
Enfin, avec des yeux où régnait la douceur :
Soyez reine, dit-il ; et, dès ce moment même,
De sa main sur mon front posa son diadème.....
Hélas ! durant ces jours de joie et de festins,
Quels étaient en secret ma honte et mes chagrins !
Esther, disais-je, Esther dans la pourpre est assise,
La moitié de la terre à son sceptre est soumise,
Et de Jérusalem l'herbe cache les murs !
Sion, repaire affreux de reptiles impurs,
Voit de son temple saint les pierres dispersées,
Et du Dieu d'Israël les fêtes sont cessées (1) !

Écoutez maintenant, Messieurs, la prière d'Esther. Quel accent biblique ! que d'allusions, que d'images

(1) Acte I, scène I.

tirées de l'Écriture! que pourrait-on imaginer surtout de plus sincère et de plus profond!

O mon souverain roi,
Me voici donc tremblante et seule devant toi!
Mon père mille fois m'a dit dans mon enfance
Qu'avec nous tu juras une sainte alliance,
Quand, pour te faire un peuple agréable à tes yeux,
Il plut à ton amour de choisir nos aïeux.
Même tu leur promis de ta bouche sacrée
Une postérité d'éternelle durée.
Hélas! ce peuple ingrat a méprisé ta loi;
La nation chérie a violé sa foi;
Elle a répudié son époux et son père,
Pour rendre à d'autres dieux un honneur adultère:
Maintenant elle sert sous un maître étranger.
Mais c'est peu d'être esclave, on la veut égorger:
Nos superbes vainqueurs, insultant à nos larmes,
Imputent à leurs dieux le bonheur de leurs armes,
Et veulent aujourd'hui qu'un même coup mortel
Abolisse ton nom, ton peuple et ton autel.
Ainsi donc un perfide, après tant de miracles,
Pourrait anéantir la foi de tes oracles,
Ravirait aux mortels le plus cher de tes dons,
Le saint que tu promets et que nous attendons?
Non, non, ne souffre pas que ces peuples farouches,
Ivres de notre sang, ferment les seules bouches
Qui dans tout l'univers célèbrent tes bienfaits;
Et confonds tous ces dieux qui ne furent jamais.
Pour moi, que tu retiens parmi ces infidèles,
Tu sais combien je hais leurs fêtes criminelles,
Et que je mets au rang des profanations
Leur table, leurs festins et leurs libations;
Que même cette pompe où je suis condamnée,
Ce bandeau dont il faut que je paraisse ornée
Dans ces jours solennels à l'orgueil dédiés,
Seule et dans le secret, je le foule à mes pieds;
Qu'à ces vains ornements je préfère la cendre,
Et n'ai de goût qu'aux pleurs que tu me vois répandre.
J'attendais le moment marqué dans ton arrêt,
Pour oser de ton peuple embrasser l'intérêt.

Ce moment est venu : ma prompte obéissance
Va d'un roi redoutable affronter la présence.
C'est pour toi que je marche : accompagne mes pas
Devant ce fier lion qui ne te connaît pas ;
Commande en me voyant que son courroux s'apaise,
Et prête à mes discours un charme qui lui plaise :
Les orages, les vents, les cieux te sont soumis ;
Tourne enfin sa fureur contre nos ennemis (1).

Permettez-moi une dernière citation. Il s'agit du discours d'Esther, implorant de son époux le salut du peuple juif. Ces beautés sont amplement connues, cela est vrai ; mais elles sont d'un ordre si exceptionnel qu'on est heureux de les entendre de nouveau. Quelle sublime leçon d'histoire religieuse !

Ce Dieu, maître absolu de la terre et des cieux,
N'est point tel que l'erreur le figure à vos yeux :
L'Éternel est son nom, le monde est son ouvrage ;
Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
Juge tous les mortels avec d'égales lois,
Et du haut de son trône interroge les rois.
Des plus fermes états la chute épouvantable,
Quand il veut, n'est qu'un jeu de sa main redoutable.
Les Juifs à d'autres dieux osèrent s'adresser :
Roi, peuples, en un jour tout se vit disperser :
Sous les Assyriens leur triste servitude
Devint le juste prix de leur ingratitude.
Mais, pour punir enfin nos maîtres à leur tour,
Dieu fit choix de Cyrus avant qu'il vît le jour,
L'appela par son nom, le promit à la terre,
Le fit naître, et soudain l'arma de son tonnerre,
Brisa les fiers remparts et les portes d'airain,
Mit des superbes rois la dépouille en sa main,
De son temple détruit vengea sur eux l'injure :
Babylone paya nos pleurs avec usure.
Cyrus, par lui vainqueur, publia ses bienfaits,
Regarda notre peuple avec des yeux de paix,

(1) Acte I, scène IV.

Nous rendit et nos lois et nos fêtes divines ;
Et le temple sortait déjà de ses ruines.
Mais, de ce roi si sage héritier insensé,
Son fils interrompit l'ouvrage commencé,
Fut sourd à nos douleurs : Dieu rejeta sa race,
Le retrancha lui-même, et vous mit en sa place (1).

Le rôle d'Esther, c'est, si l'on ose se servir de ce terme, la perfection de la mesure et de la convenance, poussée jusqu'au sublime. Le *beau* éclatant, brillant, saisissant, n'est pas le plus difficile à produire ; mais le beau parfaitement vrai, pur et simple, voilà le mérite le plus rare et le plus achevé de tous.

Nous n'avons, dans le genre lyrique, rien de plus beau que les chœurs d'*Esther*, et l'on pourrait se demander si, avant ces chœurs, la poésie lyrique sérieuse existait dans la littérature française. Plus tard, et de nos jours encore, on a tenté de transporter dans notre langue le lyrisme biblique; on a été souvent magnifique; on n'a jamais été simple, antique et religieux comme Racine dans les chœurs d'*Esther*. Tout a été dit sur ces admirables chants; mais je ne sais si l'on a assez remarqué combien le mouvement en est lyrique, et avec quel bonheur le poëte a su, dans la succession de ces jeunes voix qui alternent et se répondent, exprimer la succession naturelle et rapide des sentiments que la vue de la situation faisait surgir les uns après les autres dans son âme de poëte et de chrétien. Le mouvement lyrique, dans un chant où la seule voix du poëte se fait entendre, est tout un drame, un véritable drame; le lyrisme,

(1) Acte III, scène IV.

sous ce rapport, se confond avec le dramatisme ; mais dans les chœurs d'*Esther*, la forme aide au fond, et toutes ces voix des jeunes compagnes d'Esther ne sont que les émotions du poëte successivement personnifiées.

En terminant, je dois vous dire, Messieurs, un mot sur le prologue d'*Esther*. Remarquons, à regret, qu'ici Racine crut devoir s'imposer le rôle d'adulateur, et mettre la louange qu'il adressait au roi dans la bouche de la *Piété* même, représentée par une des jeunes filles de Saint-Cyr. Exemple humiliant de la faiblesse humaine et, il est juste de le dire, de l'esprit du temps.

XI. — Athalie. (1691.)

Personne n'a songé, et je ne songe pas non plus, à tenir la balance entre *Esther* et *Athalie ;* mais si l'on veut, je confesserai que j'aime davantage *Esther* et que j'admire davantage *Athalie*. Ceci n'est pas un jugement ; c'est dire seulement qu'*Esther* est plus proportionnée à ma faiblesse, et que la grandeur d'*Athalie* m'accable. D'ailleurs, qui craindrait de convenir que la première de ces tragédies a quelque chose de plus attendrissant ? Reste à savoir si l'attendrissement vaut mieux que l'admiration. Nous laisserons, s'il vous plaît, cette question à l'écart. Ce qui ne peut pas être mis en doute, c'est que le sujet d'*Athalie* est plus grand, l'action plus raisonnable, dans le sens ordinaire du mot, le développement des si-

tuations et des caractères plus large et plus complet, les personnages plus tragiques, et la poésie des idées et du langage constamment soutenue à la plus grande hauteur. Il n'y a pas seulement des vers et des moments sublimes dans *Athalie*, mais *Athalie* tout entière est sublime : c'est dire, je crois que cela s'entend de soi-même, que le style d'*Athalie* s'élève, dans la magnificence, au plus haut degré de simplicité possible; je dis possible, eu égard à cette élégance un peu apprêtée dont le goût français faisait alors déjà une loi au style de la tragédie. Un degré de familiarité de plus dans le langage de l'enfant Éliacin aurait approché de la trivialité. *Athalie*, œuvre d'un enthousiasme profond et grave, ne rencontre sur la scène française ni peut-être sur aucun théâtre, aucun ouvrage qu'on puisse lui comparer pour l'élévation et la majesté du ton général. A la hauteur où elle se maintient, elle échappe, comme ouvrage religieux, aux préventions de l'esprit incrédule, et, comme œuvre littéraire, aux discussions d'école; on ne s'informe ni des doctrines dont elle relève, ni du système dramatique qu'elle réalise. Voltaire y voit un chef-d'œuvre de l'esprit humain, et le panégyriste de Caldéron, M. Schlegel, parle d'*Athalie* en ces termes :

« Avant de dire un dernier adieu à la poésie et « au monde, Racine déploya toutes ses forces dans « *Athalie*. C'est non-seulement son ouvrage le plus « parfait, mais c'est encore, à mon avis, parmi les « tragédies françaises, celle qui, libre de toute ma- « nière, s'approche le plus du grand style de la tra-

« gédie grecque. Le chœur même, à l'exception près « des différences qu'exigent la musique et l'ordon- « nance théâtrale des modernes, y est conçu dans le « sens des anciens. Le lieu de la scène, le temple de « Jérusalem, y donne à l'action la solennité auguste « d'un grand événement public. L'intérêt de la cu- « riosité, l'émotion et la terreur se succèdent tour à « tour et prennent une force toujours croissante; la « simplicité la plus sévère y est jointe à une riche « variété, quelquefois à une grâce séduisante, plus « souvent à une majestueuse grandeur, et l'esprit des « prophètes y donne au génie poétique un essor jus- « qu'alors inconnu. Le sens général de la pièce est « celui que doit avoir tout drame religieux. Sur la « terre, le combat de la vertu et du vice; dans le « ciel, l'œil vigilant de cette Providence qui, du « centre rayonnant d'une gloire inaccessible, décide « du sort des mortels. Un souffle unique, un souffle « divin anime toute la tragédie, et cette inspiration « véritablement pieuse atteste la sincérité des sen- « timents du poëte autant que sa vie tout en- « tière (1). »

Jamais l'infirmité de l'esprit humain, jamais les défaillances du goût ne se manifestèrent comme dans l'accueil que reçut *Athalie*. On sait qu'elle ne réussit pas à Saint-Cyr, et que des scrupules religieux en firent interdire la représentation sur la scène. Racine lui-même, en imprimant sa tragédie, avait fait insérer dans le privilége la défense aux comédiens

(1) A.-W. Schlegel. *Cours de littérature dramatique*. Tome II, page 206.

de la représenter. Mais qui eût dit au grand poëte, lorsque, à la fleur de sa vie et de ses espérances, il assistait avec ses amis à ces réunions littéraires où une faute de goût ou une erreur de jugement devait être expiée par la lecture de quelques vers de Chapelain, qu'un jour la plus illustre de ses œuvres exciterait à son tour la gaieté méprisante d'une société frivole? Quoi qu'il en soit, vous n'ignorez pas, Messieurs, que c'est à l'admiration d'un jeune officier ravi de la lecture qui venait de lui être imposée comme pénitence, qu'*Athalie* doit d'avoir commencé à occuper l'attention. En 1721, le régent la fit représenter pour la première fois, et les avantages de la scène concoururent à la rapprocher de son rang.

Dès le début, quelle majesté! En ce vaste péristyle, quels sont ces deux hommes qui s'entretiennent à l'aube d'un jour sacré? Ils ne parlent pas ensemble des chétifs intérêts de quelques individus; c'est l'oppression d'Israël sous la fille d'Achab, meurtrière de ses propres fils, c'est l'infidélité du peuple entraîné vers l'idolâtrie de Baal qui les occupe. Histoire de l'époque, peinture des mœurs et des institutions des Hébreux, tout se déroule avec ampleur et naturel dans l'entretien du grand sacrificateur et du chef des armées de Juda. Si l'exposition d'un drame peut se comparer à un portique, jamais portique plus imposant n'annonça un plus superbe édifice. Mais quelle simplicité dans cette magnificence, ou, si vous l'aimez mieux, quelle grandeur dans la simplicité de ces lignes! Comme les détails se fondent dans l'en-

semble, comme les petits incidents de la vie ont passé de devant la vue! On s'est demandé s'il n'y avait pas danger pour le poëte à s'en tenir à ces grandes lignes; on a craint que cette sorte d'austérité ne laissât trop vide la scène dépouillée. Nous ne le pensons pas, Messieurs; nous voudrions, au contraire, mettre en relief la supériorité des grandes lignes. Après tout, à quoi reconnaît-on les talents de premier rang, sinon à ces formes larges et simples, à ces traits amples et hardis, que les artistes médiocres ne peuvent tracer? Ceci s'applique notamment à tous les grands sujets dramatiques traités sur toutes les scènes; c'est toujours là, et jamais seulement dans les nuances, que les génies supérieurs se déclarent.

Tout, en effet, dans *Athalie*, est marqué du sceau de cette grandeur simple. Nous avons déjà dit un mot du style; ajoutons que la couleur biblique donnée à la pièce s'y répand partout sans affectation ni pédanterie; elle est générale, à grands traits; les allusions à l'Écriture sainte y portent le double caractère d'une abondance facile et d'une juste sobriété. Ce sont les effusions naturelles des Israélites revenant sur les merveilles de leur histoire; c'est de la couleur locale et de la meilleure. Qui a su, comme Racine, se saisir de toute l'audace des figures orientales sans blesser le goût français; conserver, en imitant, un caractère d'originalité, et fondre si bien toutes les imitations dans sa propre pensée, qu'on ne peut plus distinguer l'imitateur et le modèle?

Dans la conduite de l'action, même largeur, même simplicité; après la majestueuse lenteur du premier acte, les événements s'engagent avec vivacité dans le second; les péripéties se succèdent rapidement, mais sans précipitation; tout est préparé, gradué avec art, tout excite une émotion toujours plus vive, une attente sans cesse renouvelée. Rien n'embarrasse cette marche; on n'y rencontre ni incident parasite ni moyen cherché.

Mais, se demande-t-on, qui est, à proprement parler, le personnage principal? sur qui l'intérêt va-t-il se concentrer? Ce n'est point sur Athalie, bien qu'elle donne son nom à la pièce; elle est l'obstacle et non pas le centre; ce n'est pas non plus sur l'enfant Joas, malgré sa candeur et sa grâce, malgré la piété, on peut même dire la sainteté de ses paroles naïves. Ce serait bien plutôt sur le grand-prêtre. Mais il faut le dire : ici, comme dans *Esther*, l'intérêt tragique ne repose pas sur un personnage seulement; c'est un intérêt collectif; il s'étend à tout un peuple et touche aux desseins de Dieu pour l'avenir de l'humanité. Le personnage principal, c'est la Providence. Ce n'est donc que dans un esprit religieux qu'on peut saisir tout l'ensemble de ce sujet magnifique, et lui accorder tout l'intérêt qu'il mérite. Mais voici la supériorité d'*Athalie :* cet intérêt collectif, trop reculé dans *Esther*, a ici un représentant visible dans la personne de Joad. Ou plutôt Joad est le représentant de la Providence divine. Par la bouche de Joad Dieu est annoncé, rendu presque visible dès la première scène;

Dieu, dont l'action se fait sentir dans toute la pièce, et dont la justice vengeresse éclate au dénoûment. Ajoutons que si cette idée de Dieu, dominante dès le début, en accroît la majesté, elle n'est pas moins nécessaire pour fonder et justifier toute l'action, qui, envisagée sous un aspect purement humain, serait loin d'avoir toute la grandeur et même toute la moralité que cette circonstance lui donne. Nous aurons plus tard une réserve à signaler à ce sujet; disons seulement que, dès l'abord, l'auteur a su marquer puissamment les idées qui servent à faire comprendre et approuver l'action. Ce mérite a été supérieurement relevé par La Harpe.

Les caractères secondaires sont d'ailleurs infiniment plus développés dans *Athalie* que dans *Esther*. Josabeth est le type touchant de la femme d'un âge déjà mûri; sa tendresse maternelle et craintive pour l'enfant royal qu'elle a sauvé, et qui lui tient de si près, répand sur la pièce une teinte de sensibilité qui, sans ce rôle, n'y existerait pas. Abner est un type qui réussit toujours; ce mélange de bonté, de loyauté, de bravoure, ne manque jamais son effet. Mathan est accompli dans son genre. Athalie est sublime dans la mesure et la perfection de son rôle; elle est tout ce qu'elle doit être, et rien au delà. Sans un mot de trop, sans une exagération de méchanceté, avec quelle grandeur terrible elle se dessine!

Je ne veux point ici rappeler le passé,
Ni vous rendre raison du sang que j'ai versé :
Ce que j'ai fait, Abner, j'ai cru devoir le faire.
Je ne prends point pour juge un peuple téméraire :

Quoi que son insolence ait osé publier,
Le ciel même a pris soin de me justifier.
Sur d'éclatants succès ma puissance établie
A fait jusqu'aux deux mers respecter Athalie;
Par moi Jérusalem goûte un calme profond;
Le Jourdain ne voit plus l'Arabe vagabond,
Ni l'altier Philistin, par d'éternels ravages,
Comme au temps de vos rois, désoler ses rivages;
Le Syrien me traite et de reine et de sœur;
Enfin de ma maison le perfide oppresseur,
Qui devait jusqu'à moi pousser sa barbarie,
Jéhu, le fier Jéhu, tremble dans Samarie (1).

Et ailleurs :

Oui, ma juste fureur, et j'en fais vanité,
A vengé mes parents sur ma postérité.
J'aurais vu massacrer et mon père et mon frère,
Du haut de son palais précipiter ma mère,
Et dans un même jour égorger à la fois
(Quel spectacle d'horreur!) quatre-vingts fils de rois;
Et pourquoi? pour venger je ne sais quels prophètes
Dont elle avait puni les fureurs indiscrètes :
Et moi, reine sans cœur, fille sans amitié,
Esclave d'une lâche et frivole pitié,
Je n'aurais pas du moins à cette aveugle rage
Rendu meurtre pour meurtre, outrage pour outrage,
Et de votre David traité tous les neveux
Comme on traitait d'Achab les restes malheureux!
Où serais-je aujourd'hui si, domptant ma faiblesse,
Je n'eusse d'une mère étouffé la tendresse;
Si de mon propre sang ma main versant des flots
N'eût par ce coup hardi réprimé vos complots (2)?

Mais la figure de Joad domine toutes les autres. Sauf une exception, tout est grand en lui. Sa foi est le type de la foi religieuse :

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots :

(1) Acte II, scène V. (2) Acte II, scène VII.

Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.
Cependant je rends grâce au zèle officieux
Qui sur tous mes périls vous fait ouvrir les yeux.
Je vois que l'injustice en secret vous irrite,
Que vous avez encor le cœur israélite.
Le ciel en soit béni! Mais ce secret courroux,
Cette oisive vertu, vous en contentez-vous?
La foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère?
Huit ans déjà passés, une impie étrangère
Du sceptre de David usurpe tous les droits,
Se baigne impunément dans le sang de nos rois,
Des enfants de son fils détestable homicide,
Et même contre Dieu lève son bras perfide;
Et vous, l'un des soutiens de ce tremblant état,
Vous, nourri dans les camps du saint roi Josaphat,
Qui sous son fils Joram commandiez nos armées,
Qui rassurâtes seul nos villes alarmées,
Lorsque d'Ochozias le trépas imprévu
Dispersa tout son camp à l'aspect de Jéhu :
« Je crains Dieu, dites-vous, sa vérité me touche. »
Voici comme ce Dieu vous répond par ma bouche :
« Du zèle de ma loi que sert de vous parer?
« Par de stériles vœux pensez-vous m'honorer?
« Quel fruit me revient-il de tous vos sacrifices?
« Ai-je besoin du sang des boucs et des génisses?
« Le sang de vos rois crie, et n'est point écouté.
« Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété;
« Du milieu de mon peuple exterminez les crimes;
« Et vous viendrez alors m'immoler vos victimes (1). »

Dans la scène suivante, voyez la réponse de Joad aux craintes de Josabeth, lorsqu'elle s'écrie :

Peut-être dans leurs bras Joas percé de coups.....

JOAD.

Et comptez-vous pour rien Dieu qui combat pour nous?
Dieu, qui de l'orphelin protége l'innocence,
Et fait dans la faiblesse éclater sa puissance;

(1) Acte I, scène I.

Dieu, qui hait les tyrans, et qui dans Jezraël,
Jura d'exterminer Achab et Jézabel;
Dieu, qui frappant Joram, le mari de leur fille,
A jusque sur son fils poursuivi la famille;
Dieu, dont le bras vengeur, pour un temps suspendu,
Sur cette race impie est toujours étendu (1)?

Remarquez encore, Messieurs, l'intégrité, on peut dire l'inflexibilité de l'obéissance de Joad. Quand Josabeth le sollicite de recourir à Jéhu : Dieu, dit-elle,

N'a-t-il pas de Jéhu lui-même armé les mains?

Joad lui répond :

Jéhu, qu'avait choisi sa sagesse profonde,
Jéhu, sur qui je vois que votre espoir se fonde,
D'un oubli trop ingrat a payé ses bienfaits:
Jéhu laisse d'Achab l'affreuse fille en paix,
Suit des rois d'Israël les profanes exemples,
Du vil dieu de l'Égypte a conservé les temples;
Jéhu, sur les hauts lieux enfin osant offrir
Un téméraire encens que Dieu ne peut souffrir,
N'a pour servir sa cause et venger ses injures
Ni le cœur assez droit, ni les mains assez pures (2).

Voyez aussi, dans le dernier acte, le récit de Zacharie à sa sœur, au moment du péril :

Quelques prêtres, ma sœur, ont d'abord proposé
Qu'en un lieu souterrain, par nos pères creusé,
On renfermât du moins notre arche précieuse.
« O crainte, a dit mon père, indigne, injurieuse!
« L'arche qui fit tomber tant de superbes tours,
« Et força le Jourdain de rebrousser son cours,
« Des dieux des nations tant de fois triomphante,
« Fuirait donc à l'aspect d'une femme insolente (3)! »

Et quelle beauté n'ajoutent pas à ce caractère de

(1) Acte I, scène II. (2) Acte III, scène VI. (3) Acte V, scène I.

Joad les sentiments d'humanité exprimés dans l'admirable discours adressé à Joas :

O mon fils, de ce nom j'ose encor vous nommer,
Souffrez cette tendresse, et pardonnez aux larmes
Que m'arrachent pour vous de trop justes alarmes.
Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,
Hélas! vous ignorez le charme empoisonneur;
De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois;
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême;
Qu'aux larmes, au travail le peuple est condamné,
Et d'un sceptre de fer veut être gouverné;
Que, s'il n'est opprimé, tôt ou tard il opprime :
Ainsi de piége en piége, et d'abîme en abîme,
Corrompant de vos mœurs l'aimable pureté,
Ils vous feront enfin haïr la vérité,
Vous peindront la vertu sous une affreuse image.
Hélas! ils ont des rois égaré le plus sage.
Promettez sur ce livre, et devant ces témoins,
Que Dieu fera toujours le premier de vos soins;
Que, sévère aux méchants, et des bons le refuge,
Entre le pauvre et vous, vous prendrez Dieu pour juge;
Vous souvenant, mon fils, que, caché sous ce lin,
Comme eux vous fûtes pauvre, et comme eux orphelin (1).

Je me permettrai cependant une critique. Une seule ombre altère l'éclat de cette figure sublime. Pourquoi le grand-prêtre Joad attire-t-il Athalie dans le temple au moyen d'une équivoque? Lorsque Abner, chargé d'un message d'Athalie, conseille à Joad de livrer à la reine « tout l'or de David, s'il « est vrai qu'en effet il garde de David quelque tré- « sor secret, » Joad lui répond :

(1) Acte IV, scène III.

Je me rends. Vous m'ouvrez un avis que j'embrasse :
De tant de maux, Abner, détournons la menace.
Il est vrai, de David un trésor est resté,
La garde en fut commise à ma fidélité ;
C'était des tristes Juifs l'espérance dernière,
Que mes soins vigilants cachaient à la lumière.
Mais puisqu'à votre reine il le faut *découvrir*,
Je vais la contenter, nos portes vont s'ouvrir (1).

Nous avons déjà quelque peine, nous chrétiens, élevés sous la loi clémente de l'Évangile, à accepter dans son entier le rôle de Joad ; il nous y faut le secours de la réflexion ; mais enfin nous comprenons que le grand-prêtre, en faisant périr cette protectrice de l'idolâtrie, cette ennemie du vrai Dieu, au moment où elle va détruire en Joas le dernier rejeton de la race de David et la dernière espérance du peuple juif et de l'univers, use d'un pouvoir discrétionnaire que nul, en se plaçant au point de vue de l'économie judaïque, ne peut songer à lui contester. Mais l'équivoque est indigne de lui ; elle l'abaisse, elle ne devait pas profaner les lèvres inspirées qui, tout à l'heure encore, s'ouvraient à ces paroles :

Cieux, répandez votre rosée,
Et que la terre enfante son Sauveur (2) !

Pourquoi Racine a-t-il fait Joad moins pur et moins grand que ne l'a fait la Bible? Je ne réussis pas à me l'expliquer.

J'avoue que, même en la corrigeant sur ce point, on laisse dans *Athalie* assez de traces de la dureté de l'ancienne loi, pour que l'intérêt si légitime qu'on

(1) Acte V, scène II. (2) Acte III, scène VII.

éprouve pour l'enfant Joas soit mêlé de quelque malaise. Ce malaise, j'avoue que je l'ai toujours éprouvé. Non pas que j'eusse pu rien dire de pareil au mot du financier de l'épigramme de Racine sur la *Judith* de Boyer :

> Je pleure, hélas, pour ce pauvre Holopherne
> Si méchamment mis à mort par Judith.

Certainement je pleurerais plutôt sur Holopherne que sur Athalie, et quoiqu'elle ait de la grandeur, et surtout qu'elle ait eu pitié d'Éliacin, je veux bien qu'elle meure; mais je pense, avec M. Guizot, que Racine a été empêché par le système dramatique auquel il s'était soumis, de nous faire haïr et craindre cette femme autant qu'il eût fallu pour applaudir sans réserve à son terrible châtiment. Écoutez un moment, Messieurs, ces réflexions si justes :

« Quand on veut produire l'homme sur la scène « dans toute l'énergie de sa nature, ce n'est pas trop « d'appeler à son aide l'homme tout entier, de le « montrer sous toutes les formes, dans toutes les « situations que comporte son existence. La repré- « sentation en est non-seulement plus complète et « plus vive, mais aussi plus véridique. C'est tromper « l'esprit sur un événement que de lui en présenter « une partie saillante et revêtue des couleurs de la « vérité, tandis que l'autre partie est repoussée, ef- « facée dans une conversation ou un récit. De là ré- « sulte une impression fausse qui, plus d'une fois, a « nui à l'effet des plus beaux ouvrages. *Athalie*, ce

« chef-d'œuvre de notre théâtre, nous trouve encore
« saisis d'une certaine prévention contre Joad et en
« faveur d'Athalie, qu'on ne hait pas assez pour se
« réjouir de sa perte, qu'on ne craint pas assez pour
« approuver l'artifice qui l'attire dans le piége. Ce-
« pendant Athalie n'a pas seulement massacré, pour
« régner à leur place, les enfants de son fils; Atha-
« lie est une étrangère, soutenue sur le trône par
« des soldats étrangers; ennemie du Dieu qu'adore
« son peuple, elle l'insulte et le brave par la pré-
« sence et la pompe d'un culte étranger, tandis que
« le culte national, sans honneurs, sans pouvoir,
« pratiqué en tremblant par *un petit nombre d'ado-*
« *rateurs zélés*, s'attend chaque jour à succomber
« sous la haine de Mathan, l'insolent despotisme de
« la reine et l'avidité de ses lâches courtisans... Et
« tous ces faits sont consignés dans les discours de
« Joad, d'Abner, de Mathan, d'Athalie même. Mais
« ils ne sont que dans les discours; ce que nous
« voyons en action, c'est Joad qui conspire avec les
« moyens que lui laisse encore son ennemie; c'est la
« grandeur imposante du caractère d'Athalie, et la
« ruse devant son triomphe sur la force à la pitié
« méprisante qu'elle a su inspirer par une apparence
« de faiblesse. La conspiration est sous nos yeux;
« nous n'avons fait qu'entendre parler de la tyrannie.
« Que l'action nous eût révélé les maux que traîne
« après soi l'oppression; que nous eussions vu Joad
« excité, poussé par les cris des malheureux, en
« proie aux vexations de l'étranger; que l'indigna-

« tion patriotique et religieuse du peuple contre un « pouvoir *prodigue du sang des misérables* fût venue « légitimer à nos propres yeux la conduite de Joad; « l'action ainsi complétée ne laisserait dans notre « âme aucune incertitude, et *Athalie* nous offrirait « peut-être l'idéal de la poésie dramatique; tel, du « moins, que nous avons pu le concevoir jusqu'à ce « jour (1). »

Quelques pages plus haut, l'auteur avait fait ressortir un point de vue également juste :

« Dans *Athalie*, toute la pensée de la pièce se dé« ploie, dès la première scène, dans le caractère et « les promesses du grand-prêtre; l'impression est « commencée, elle va continuer et s'accroître tou« jours dans la même direction. Aussi, qui pourrait « dire qu'un intervalle de huit jours, placé, s'il eût « été nécessaire, entre les promesses de Joad et leur « accomplissement, eût rompu l'unité d'impression « qui résulte de l'invariable constance de ses pro« jets (2)? »

Il n'y a qu'une voix sur la prophétie de Joad : c'est le sublime de la poésie lyrique. Mais les chœurs d'*Athalie* sont moins admirés que ceux d'*Esther;* cela aussi est généralement convenu; l'espace et la nature de la pièce prêtaient moins d'ailleurs à ce genre de beautés. Néanmoins, que cela est admirable encore! comme c'est bien le lyrisme pur! quelle

(1) F. Guizot. *Shakspeare et son temps.* Édition de 1852. Pages 171-173.
(2) *Ibid.* Page 160.

splendeur, quelle grâce dans le chœur du premier acte!

LE CHOEUR.

Tout l'univers est plein de sa magnificence:
Chantons, publions ses bienfaits.

UNE VOIX SEULE.

Il donne aux fleurs leur aimable peinture;
Il fait naître et mûrir les fruits:
Il leur dispense avec mesure
Et la chaleur des jours et la fraîcheur des nuits;
Le champ qui les reçut les rend avec usure.

UNE AUTRE.

Il commande au soleil d'animer la nature,
Et la lumière est un don de ses mains;
Mais sa loi sainte, sa loi pure
Est le plus riche don qu'il ait fait aux humains.

UNE AUTRE.

O mont de Sinaï! conserve la mémoire
De ce jour à jamais auguste et renommé,
Quand, sur ton sommet enflammé,
Dans un nuage épais le Seigneur enfermé
Fit luire aux yeux mortels un rayon de sa gloire.
Dis-nous pourquoi ces feux et ces éclairs,
Ces torrents de fumée, et ce bruit dans les airs,
Ces trompettes et ce tonnerre?
Venait-il renverser l'ordre des éléments?
Sur ses antiques fondements
Venait-il ébranler la terre?

UNE AUTRE.

Il venait révéler aux enfants des Hébreux
De ses préceptes saints la lumière immortelle;
Il venait à ce peuple heureux
Ordonner de l'aimer d'une amour éternelle (1).

(1) Acte I, scène IV.

XII. — Résumé sur Racine.

Avant de quitter Racine, essayons de nous résumer sur ce grand poëte. Envisageons séparément, autant que ces choses peuvent être séparées, sa philosophie, sa littérature et son talent.

Sa philosophie. Chaque poëte a une philosophie, c'est-à-dire une manière de résoudre les questions fondamentales. On peut les écarter, et c'est encore une philosophie, fort mauvaise, à la vérité. Peut-être devrions-nous dire qu'avant d'être chrétien, Racine les écartait. Sa philosophie ne devient évidente que depuis son christianisme. Dès lors, c'est la philosophie chrétienne, mais telle que l'entendait le dix-septième siècle, ni plus ni moins. Son point de départ, dans les ouvrages qui ont précédé *Esther*, est la vie sociale, sous la forme qu'elle prend dans le grand monde et à la cour. Il ne remonte pas plus haut : les grandes idées prises dans le domaine de l'infini, celles qui semblent toucher à d'insondables mystères, paraissent lui avoir été étrangères ; s'il s'en est inquiété, il n'en a rien laissé transpirer. Il est moraliste beaucoup plus que philosophe. Il étudie le jeu des passions que développe l'état social civilisé et raffiné dont il est entouré ; et, frappé de la faiblesse de l'homme aux prises avec ces passions, c'est cette faiblesse qui devient le sujet commun de toutes ses tragédies. L'amour, passion plus ou moins factice des sociétés oisives et polies, passion que

l'esprit élève au-dessus d'elle-même, est le thème favori et presque unique des tragédies de Racine. Sans doute il lui concède plus de place que la vie ordinaire ne lui en accorde. Mais il ne faut pas oublier que le dix-septième siècle était romanesque éminemment et essentiellement. Aux romans de chevalerie tombés sous les coups de Cervantes, une autre classe de romans avait succédé, dont l'esprit avait largement pénétré dans la société de cette époque. Si donc il faut convenir qu'en général le point de départ de Racine est romanesque, il est juste d'observer qu'il n'en pouvait guère être autrement, et surtout que nulle part l'esprit romanesque n'altère la sagesse de ses conceptions, ni n'empiète sur la vérité de son langage. Mais, s'il se plaît à peindre nos faiblesses, il excelle à tracer l'image de la vertu, et la vertu, telle qu'il la conçoit, est chrétienne. C'est surtout chez les femmes qu'il en cherche le type; et son théâtre n'est tout entier que le plus tendre et le plus respectueux hommage à ce sexe que Corneille a exalté davantage, mais n'a pas si bien loué.

En littérature, Racine, vrai fils de son siècle, a rompu avec le moyen âge; ce caractère général de l'époque n'est marqué aussi vivement chez aucun autre écrivain. L'élément gaulois s'efface devant l'esprit français qui apparaît ici au premier rang; autre part, pourtant, nous retrouverons encore de l'esprit gaulois, et du meilleur. Quant au principe d'abstraction dont nous avons parlé ailleurs, Racine lui donne

de nouveaux gages, il le renforce et l'exagère ; son analyse réduit les éléments de la vie humaine au plus petit nombre possible, et s'attachant seulement au vrai, il dédaigne en général et repousse le réel. Par là, il accrédite deux choses : l'idée que la poésie est le contraire de la réalité ; et, comme conséquence naturelle, la périphrase, qu'on verra peu à peu, dans les écrits de ses successeurs, se substituer à la poésie. Il ne se passera que peu de temps avant qu'une élégance froide et banale ait remplacé dans les ouvrages en vers l'exquise élégance de Racine. Mais dans tout cela, beaucoup appartenait au temps ; tout n'était pas personnel à Racine ; il ne nous semble pas que, sciemment et volontairement, il ait eu un système, et qu'il puisse être envisagé comme un chef d'école, les circonstances, l'inspiration du moment, l'instinct de son génie nous l'ont donné tel qu'il est.

A le considérer dans ce qu'il a de proprement personnel, dans son talent, Racine est le premier des moralistes ou des psychologues. Les hommes qu'il a créés sont des exemplaires aussi authentiques de la nature humaine que peuvent l'être des personnages réels. S'unissant à chacun d'eux par la plus profonde et la plus intime sympathie, il révèle avec une vérité saisissante le secret de leurs mouvements intérieurs et la génération de leurs pensées. Rien ne peut égaler la jouissance que donne une si merveilleuse vérité, qui, nécessairement, est une merveilleuse éloquence ; mais l'esprit, plus encore que le cœur, est le siége de ce plaisir, d'ailleurs si élevé. Des écrivains moins

parfaits ont été plus pathétiques, plus attendrissants que Racine; plus d'un poëte a été plus idéal, et a mieux satisfait ce besoin, non d'observation, mais de contemplation, auquel les plus simples des hommes ne sont nullement étrangers. Ici, vous le comprenez, je mets à part *Esther* et *Athalie*. Les Français ont toujours été disposés à accepter la passion et l'esprit en remplacement de la poésie. Racine, grand poëte, mais encore plus orateur que poëte, ne les a pas désabusés. Aussi Corneille, quoique plus barbare dans son langage, nous atteint-il plus vivement lorsqu'il rencontre le vrai. Il est à la fois plus idéal et plus pathétique; il nous touche plus, et il nous entraîne mieux dans le sublime. Voltaire lui-même a plus de pathétique que Racine.

Racine, rarement naïf, nous l'avons dit et répété, offre l'exemple du plus beau naturel : éloge parfaitement mérité, auquel il ne faut pas opposer ces périphrases que l'étiquette du théâtre lui imposait en quelque sorte. Il est remarquable que depuis *Andromaque*, dont le style est déjà d'un goût si pur, il serait impossible de relever un seul trait d'esprit dans toutes les tragédies de Racine. Sans être irréprochable sous le rapport de la correction, il est encore et sera longtemps sans égal pour la précision facile et abondante, la justesse, la pureté, et ajoutons-le, pour la sage et heureuse hardiesse de l'expression. L'habileté de sa versification est d'autant plus admirable qu'on l'admire moins d'abord. La langue française et le vers français, avant lui, paraissaient incapables de

la flexibilité, de la grâce élégante et de la suavité sans mollesse qu'il a su leur donner. A l'égard de la versification, comme à bien d'autres, la tradition de Racine fut abandonnée par ses successeurs; et tout un siècle, dominé par Voltaire, a été infidèle à de si précieux exemples.

Aujourd'hui plus que jamais il faut lire, il faut étudier Racine, si ce n'est pour son amusement, du moins pour son instruction, pour se garder de la contagion qui menace d'envahir la littérature. Étudiez-le donc, Messieurs, comme un modèle et un préservatif, et lorsque vous voulez juger de ses beautés, ne vous en remettez pas à des critiques convenues, mais laissez-vous aller à votre première impression. Racine mérite qu'on lui applique ce que son ami Boileau disait d'Homère :

Aimez donc ses écrits, mais d'un amour sincère;
C'est avoir profité que de savoir s'y plaire (1).

(1) Boileau. *L'Art poétique,* chant III.

VI.

THOMAS CORNEILLE.

1625—1709.

Une fois parvenus, Messieurs, à la troisième période du siècle de Louis XIV, nous trouverons plusieurs disciples de Racine ; mais pour le moment et dans cette époque si riche à tant d'égards, nous ne rencontrons parmi les compétiteurs de ce grand tragique, aucun nom digne de nous arrêter sinon celui de Thomas Corneille. Il était de dix-neuf ans plus jeune que son illustre frère, et quoique, entre eux, la comparaison ne puisse se soutenir, il faut lui reconnaître quelques qualités tragiques, de la facilité de versification, parfois de la grâce. Il fut l'imitateur du genre de Racine, et même après Racine on peut lire de lui quelques morceaux avec plaisir. Ses contemporains, à ce qu'il paraît, l'élevèrent plus haut que Racine ; sa tragédie de *Timocrate* (1656), dont il ne reste que le titre, eut quatre-vingts représentations consécutives. De tels faits sont certainement instructifs : n'est-il pas remarquable de voir si souvent les ouvrages qui ont fait le plus d'éclat à leur apparition parfaitement oubliés de la postérité, tandis que plu-

sieurs chefs-d'œuvre, honneur de l'esprit humain, ont commencé par succomber devant la cabale ou la perversion du goût? Tant il est vrai que la plupart des grands esprits débordent leur époque.

Deux ouvrages de Thomas Corneille sont restés : *Ariane* (1672) et le *Comte d'Essex* (1678).

Nous ne nous arrêterons pas longtemps sur cette dernière tragédie, qui n'a de remarquable que quelques tirades naturelles et quelques discours véhéments d'Élisabeth. Le héros est peu intéressant; il est déraisonnable, entêté, fanfaron. Les combinaisons de l'intrigue sont invraisemblables; la vérité historique souffre beaucoup dans cette pièce, sans profit pour la poésie. Mais le sujet en lui-même a quelque chose de si tragique, que sa nature a sauvé la pièce, malgré le peu de force que l'auteur a su déployer dans l'exécution. Nous sommes atteints par deux genres d'intérêt : celui qui naît du sujet même, de ce qu'a de pressant la situation; c'est un intérêt pour ainsi dire personnel, qui peut tenir ou de la curiosité, ou de l'attendrissement, ou de la terreur, ou de tout cela à la fois, mais qui doit se distinguer de l'intérêt sympathique et plus élevé qui s'attache aux personnages d'un drame, à proportion de la vérité et de la beauté avec laquelle ils sont rendus. Nous avons parlé du naturel de quelques passages du *Comte d'Essex*, et c'est en effet ce naturel qui constitue le plus grand mérite de Thomas Corneille. Non pas un naturel soutenu; son bonheur l'abandonne fréquemment, et alors il écrit sans na-

turel. Mais quand il est ce qu'il peut être, peu de poëtes ont eu plus de vérité et de simplicité dans l'enchaînement et l'expression de certains sentiments.

Ceci nous conduit à la tragédie d'*Ariane*, ouvrage contemporain des chefs-d'œuvre de Racine. Le sujet de cette pièce n'en est pas un; c'est plutôt, à vrai dire, un prétexte qu'un sujet, puisqu'il ne s'agit que de l'abandon d'Ariane dans l'île de Naxos; aussi cette tragédie n'est-elle vraiment qu'une élégie. Il n'y a au fond qu'une seule personne et une seule situation. Au début nous apprenons la trahison de Thésée, et dès le second acte elle est découverte à Ariane; mais celle-ci ignore le nom de sa rivale, et de là jusqu'à la fin, elle ne fait que s'efforcer à le deviner. Thésée est le plus plat des parjures; Œnarus, roi de Naxe, dispute avec lui d'insipidité; Phèdre est vulgaire et perfide, malgré les façons qu'elle fait pour suivre Thésée; Pirithoüs n'est rien du tout. Qu'est-ce donc qui soutient l'intérêt et le destin de la pièce? Uniquement la vérité, la naïveté des plaintes d'Ariane, dont le rôle est cependant loin d'être sans reproche. A cette sensibilité qui nous avait charmés succède l'ardeur de la vengeance; dès qu'elle parviendra à connaître sa rivale, elle veut la faire périr, pour punir ainsi son infidèle. L'intérêt qu'elle nous inspire est détruit par là; ce disparate gâte toute la sympathie que nous ressentions pour sa tendresse si confiante et si trompée.

Mais dans les bons moments d'Ariane, quelques tirades pleines de simplicité, d'abandon, de naturel soutiennent encore cette pièce à la représentation.

Écoutez Ariane, Messieurs, dans la scène e l'acte III. Thésée, qu'elle aime et duquel elle voudrait être aimée, vient de lui déclarer que

Même zèle toujours suit son respect extrême,

mais qu'il lui est impossible de la payer de retour :

Je hais mon injustice, et ne puis rien de plus.

Ariane, pleine du souvenir de ce qu'elle a fait pour lui, lui répond :

Tu ne peux rien de plus ! Qu'aurais-tu fait, parjure,
Si, quand tu vins du monstre éprouver l'aventure,
Abandonnant ta vie à ta seule valeur,
Je me fusse arrêtée à plaindre ton malheur ?
Pour mériter ce cœur qui pouvait seul me plaire,
Si j'ai peu fait pour toi, que fallait-il plus faire ?
Et que s'est-il offert que je pusse tenter,
Qu'en ta faveur ma flamme ait craint d'exécuter ?
Pour te sauver le jour dont ta rigueur me prive,
Ai-je pris à regret le nom de fugitive ?
La mer, les vents, l'exil ont-ils pu m'étonner ?
Te suivre, c'était plus que me voir couronner :
Fatigues, peines, maux, j'aimais tout par leur cause.
Dis-moi que non, ingrat, si ta lâcheté l'ose ;
Et, désavouant tout, éblouis-moi si bien
Que je puisse penser que tu ne me dois rien.

Dans la même scène, lorsque Thésée veut lui persuader d'accepter la main d'Œnarus, elle s'écrie :

Périsse tout, s'il faut cesser de t'être chère !
Qu'ai-je à faire du trône et de la main d'un roi ?
De l'univers entier je ne voulais que toi ;
Pour toi, pour m'attacher à ta seule personne,
J'ai tout abandonné, repos, gloire, couronne ;
Et quand ces mêmes biens ici me sont offerts,
Quand je puis en jouir, c'est toi seul que je perds !
Pour voir leur impuissance à réparer ta perte,
Je te suis ; mène-moi dans quelque île déserte,

Où, renonçant à tout, je me laisse charmer
De l'unique douceur de te voir, de t'aimer.
Là, possédant ton cœur, ma gloire est sans seconde ;
Ce cœur me sera plus que l'empire du monde.
Point de ressentiment de ton crime passé ;
Tu n'as qu'à dire un mot, ce crime est effacé ;
C'en est fait, tu le vois, je n'ai plus de colère.

Ces morceaux ne sont pas les seuls de la tragédie d'*Ariane* qui mériteraient d'être cités. On y rencontre assez souvent des vers vraiment raciniens, qu'on s'étonnera peut-être de trouver sous la plume de Thomas Corneille.

VII.

DE LA COMÉDIE EN GÉNÉRAL.

Tous les beaux-arts sont sortis du cœur humain; chacune de leurs manifestations générales est le résultat d'un de ses besoins, d'une de ses tendances. La tragédie dont nous venons de nous occuper, naquit surtout du besoin de ces émotions violentes qui rendent plus vif et plus développé le sentiment de l'existence; il s'y mêla, dès l'origine, à l'instinct de la sympathie ce qu'il y a d'attrait dans l'aspect d'un danger qui ne nous menace pas. La tragédie nous offre le tableau de situations diverses, calculées en général pour exciter la pitié, la terreur, l'admiration; elle reproduit, en un mot, les grandes vicissitudes des carrières humaines. Aussi la sphère propre où elle se meut est celle de la vie publique; elle demande des personnages éminents; elle doit non-seulement toucher le cœur, mais intéresser l'âme tout entière, nous élever aux hauteurs de la contemplation, nous entraîner jusqu'à la région du sublime.

La comédie, au contraire, fondée sur l'esprit de sociabilité, le penchant à l'imitation, combiné avec le sentiment du ridicule, s'attache de préférence à la

vie privée dont elle expose les relations, au point de vue, surtout, de ce ridicule qui est l'impression produite par la violation des convenances sociales, et qui sera toujours l'origine et l'âme du théâtre comique. L'intérêt excité par la comédie s'adresse particulièrement à l'esprit.

Mais, quelque différents qu'ils soient dans leur but, à leur origine, les deux genres se touchent. La destinée humaine est défectueuse; elle est pleine d'imperfections, et c'est sur ces accidents, ces disparates, ces manques de solution que reposent également la comédie et le drame tragique. La misère humaine a deux faces; l'une excite le rire, l'autre appelle les pleurs, et comme nous vous l'avons dit, Messieurs, le rire et les pleurs sont deux formes de notre sensibilité, qui, dans un sens, se correspondent : l'homme qui pleure aisément est, en général, facilement saisi par le rire; le même individu peut en un instant passer de l'un à l'autre; chacun de nous, en un mot, porte en soi deux êtres dont l'un nous fait rire et dont l'autre nous fait pleurer. Suivant l'aspect sous lequel on envisage la vie, chacun peut devenir un Démocrite ou un Héraclite. Écoutons-les un instant dans le langage délicat et vrai que leur a prêté Fénelon :

DÉMOCRITE.

« Accommodons-nous; il y a de quoi nous justifier « tous deux. Il y a partout de quoi rire et de quoi « pleurer. Le monde est ridicule, et j'en ris. Il est

« déplorable, et vous en pleurez. Chacun le regarde « à sa mode, et suivant son tempérament. Ce qui « est certain, c'est que le monde est de travers. « Pour bien faire, pour bien penser, il faut faire, il « faut penser autrement que le grand nombre : se ré- « gler par l'autorité et par l'exemple du commun des « hommes, c'est le partage des sots. »

HÉRACLITE.

« Tout cela est vrai; mais vous n'aimez rien, et « le mal d'autrui vous réjouit. C'est n'aimer ni les « hommes, ni la vertu qu'ils abandonnent (1). »

Héraclite dit ici le grand mot : la disposition à pleurer vaut donc mieux que la tendance à rire; ajoutons, quand les larmes sont chrétiennes.

Que se trouve-t-il, Messieurs, à la base du ridicule, cette vie de la comédie, ce sentiment dont le symptôme le plus marqué est le rire? Il ne s'agit pas de juger le symptôme, chose involontaire, mais le mouvement qui se fait à cette occasion dans notre intérieur, et surtout le plaisir dont ce mouvement est accompagné. Les choses inanimées, en général, n'excitent pas plus le rire qu'elles ne sont susceptibles de faire naître le sentiment du ridicule. L'enfant, il est vrai, rit d'un bossu, d'un long nez, d'un faux pas; mais il est évident que pour lui ces circonstances sont tout l'homme. Il y a, d'ailleurs, des difformités qui ont de la physionomie ; une grosse jambe, par exemple, ne fait pas rire un enfant. Nous-mêmes, quand

(1) FÉNELON. *Dialogues des Morts.* XIV. *Démocrite et Héraclite.*

nous rions à cœur joie des innocentes naïvetés de cet âge, n'est-ce pas, au fond, d'une disconvenance, d'une disparate? Mais nous ne rions pas d'une disconvenance chez les animaux, malgré quelques rares exceptions, ainsi, par exemple, le spectacle d'une vache qui galope. C'est proprement la disconvenance ou le désordre dans l'homme qui nous provoque à rire. Mais dans quelle partie de l'homme ce désordre excite-t-il notre hilarité? Serait-ce dans ce qui touche à la morale? Rien en morale n'est, en soi, petit ni ridicule, cela est évident; mais pourquoi le même fait peut-il être à la fois lamentable et ridicule? Un ivrogne se laisse tomber : on rit. Pourquoi riez-vous? — Pourquoi chancelez-vous? — Parce que je suis ivre. — Mais pourquoi êtes-vous ivre?

Il n'est pas besoin de vous le dire, Messieurs, à force de bienveillance on ne rirait pas d'une chute, comme, à force de charité, on ne rirait pas d'un péché. Il faut en convenir, dans l'état actuel de la société humaine, le mal a parfois un aspect sous lequel il semble dépouiller son caractère moral, pour revêtir celui d'une erreur. Tout vice est un faux calcul; tout mal est en effet une erreur, une atteinte à la vérité, à la nature des choses, aux convenances de tout genre. Le vice ne fait rire que sous le point de vue de la déraison. Ce n'est pas même toute déraison qui excite le rire; c'est une manifestation vive, instantanée de cette déraison; c'est le *pauvre homme* d'Orgon à chaque preuve répétée du bon souper de Tartufe. Ici se trouve le principe du comique de ca-

ractère. Nous rions encore, à tort sans doute, mais nous sommes ainsi faits, de l'infraction de convenances sociales tout à fait arbitraires, telles que les mœurs différentes d'une société, d'une localité, à côté de celles dont nous avons l'habitude, et c'est une autre source de comique, mais d'un comique moins élevé. Alors nous ne rions pas du contraste d'une chose avec *la* raison, mais avec *notre* raison; car, en ce sens, chacun a la sienne. Et pourtant nous allons toujours cherchant la raison d'autrui; nous rions souvent mieux à deux d'une chose dont nous ririons moins bien, ou dont nous ne ririons pas du tout seuls : gage de plus de la sociabilité, de la solidarité humaines.

Mais en supposant ces explications justes, il resterait encore à expliquer comment la vue d'un désordre produit en nous le rire. Désordre extérieur excitant la manifestation du désordre intérieur, double énigme dont le mot se cache dans les profondeurs de notre destinée. Le sentiment du ridicule est propre à l'homme déchu; le rire témoigne que nous sommes sensibles, d'une manière quelconque, au désordre des choses. En ce sens, le rire est un jugement de l'esprit; les larmes sont moins désintéressées, plus subjectives; il y a dans les larmes moins de pensée; elles ne sont pas un jugement. L'animal pleure, dit-on : rit-il? Les larmes sont l'expression fréquente, non-seulement de la douleur, mais de la joie et même de l'admiration; elles ont souvent embelli le visage; le rire, jamais.

Quoi qu'il en soit, et même en supposant le rire mauvais en principe, il ne faut ni louer ni recommander la tristesse. On sait que l'Apôtre recommande au contraire la joie. La joie est autre chose que le rire, sans doute; mais pourquoi le rire s'associe-t-il à une idée de joie? Voyez l'expression usitée : « Tout me riait sous les cieux. » Cette identité du mot, dans la différence de la chose, ne peut point être sans signification.

Cette digression est un peu longue, Messieurs; mais nous cherchons, vainement peut-être, à nous rendre compte du principe de nos mouvements intérieurs. Pour en revenir à un point de vue pratique, et en même temps fondamental, n'oublions pas que si les larmes n'ont rien de cordial et d'affectueux, si elles ne tiennent pas de l'amour, l'âme qui s'y livre n'a guère plus de dignité dans une situation que dans l'autre.

Ce que le comique et le tragique ont de commun, c'est de croître sur un même tronc, celui de nos misères, c'est de naître des deux émotions contraires qu'elles produisent. On aurait tort de regarder la tragédie comme étant, en soi, plus sérieuse que la comédie; on aurait tort aussi de regarder la comédie comme incapable de sérieux. Le seul élément vraiment sérieux qui existe en l'homme, c'est l'amour. Objectivement, la comédie est capable de s'élever jusqu'à ce sérieux; je dis la comédie, et non le poëte comique; si le poëte comique était sérieux, il ne ferait pas de comédies. Mais s'il n'est pas sé-

rieux, son œuvre peut l'être, non pas cependant pour tout le monde. La comédie est un fait moral, instructif, révélateur, parce qu'elle représente l'homme, étude toujours sérieuse pour un esprit réfléchi. Certes, le *Misanthrope* de Molière est infiniment plus sérieux que la *Bérénice* de Racine, et *George Dandin*, cette bouffonnerie apparente, est, au fond, une pièce sérieuse et triste. Elle accuse le grand artiste qui se trouva le courage de répandre la gaieté sur un désordre aussi funeste à la société ; mais elle peint avec une vérité éminente les mœurs de la nation, et surtout celles de l'époque où cette pièce parut.

Quant au public pris en masse, la comédie n'est pour lui guère sérieuse. Peut-être ne le fait-elle pas rire absolument sans le faire réfléchir; mais on ne saurait dire qu'elle le reprenne ou le corrige. Rien ne nous atteste que la comédie ait jamais eu le pouvoir de déraciner un vice nuisible, de réformer des mœurs perverties. Elle les a sans doute attaquées; elle les a signalées à la risée publique; elle a vengé par des traits malins la droiture et la raison outragées; mais elle n'a pas réformé ceux qu'elle punissait. Celui qui se reconnaît, s'irrite; celui qui ne s'irrite pas, ne s'est pas reconnu. En général, l'effet de la comédie est de détourner nos regards de nous-mêmes en fournissant un aliment à notre malignité :

Chacun, peint avec art dans ce nouveau miroir,
S'y vit avec plaisir, ou crut ne s'y point voir :
L'avare, des premiers, rit du tableau fidèle
D'un avare souvent tracé sur son modèle;

Et mille fois un fat finement exprimé
Méconnut le portrait sur lui-même formé (1).

Oui, l'amour, en effet, est le seul principe qui mérite le nom de *sérieux*, puisque seul il peut opérer la transformation dont l'homme a besoin. Il est le seul arbitre entre l'homme et la loi intérieure et souveraine qui parle en lui; sans l'amour les réclamations de la conscience demeurent inexorables. Où ce conciliateur n'est pas intervenu, rien n'est véritablement réparé. Seul il corrige. Le ridicule châtie et ne corrige pas; se corriger d'une chose parce qu'elle est ridicule, c'est tout simplement rendre hommage à l'opinion.

Cependant la comédie a un genre d'influence que nous ne lui contesterons pas; si elle a peu de prise sur les vices qui affligent la société, elle peut quelque chose sur des manies, des abus, des habitudes surannées, taches dans une civilisation plus avancée. Les grands poëtes comiques ont pu avoir l'intention de corriger; ils ont pu, en un sens, spéculer sur la crainte du ridicule pour frapper de mort certains travers qui sont de nature à exciter le rire, et en particulier pour bannir certains restes de barbarie ou de rusticité qui subsistent encore dans le raffinement des mœurs. Mais, en général, ils n'ont voulu ni nuire aux mœurs ni les servir; s'ils ont exercé une influence heureuse, c'est, pour ainsi dire, sans dessein prémédité, et parce que la leçon s'est rencontrée sur leur chemin, tandis qu'ils cherchaient

(1) BOILEAU. *Art poétique*, chant III.

autre chose. Artistes, ils ont voulu peindre, et c'est en peignant qu'ils nous instruisent. Mais quand on est grand artiste, on est peu homme. Molière a-t-il voulu faire haïr Angélique? a-t-il prétendu se moquer des maris trompés en général? Ni l'un ni l'autre; il a voulu représenter les accidents comiques qui résultent du mariage d'un paysan avec une demoiselle. Nos misères, en ce qu'elles ont de ridicule, sont le patrimoine de Molière; il le prend où il le trouve, et sous ce rapport, ces peintures attestent une indifférence impitoyable. Talent cruel que celui qui, dans une situation faite pour exciter toute notre pitié, rassemble et concentre les éléments comiques qui s'y mêlent, de manière à forcer le rire.

Si tels sont les résultats généraux de la comédie, reste à savoir quels sont les éléments qui doivent trouver place dans le théâtre comique. Ici, avant d'aller plus loin, une question se présente à nous. La séparation des deux genres, le comique et le tragique, est-elle fondée sur la nature? Oui, Messieurs. Et cette séparation s'est faite dans toutes les littératures, avec cette différence que, hors de la littérature française, on a laissé les deux genres se toucher par quelques points.

Il y a un fait cependant, et nous venons de le constater, c'est que, dans la vie de l'homme, le comique et le tragique ne sont pas plus séparés que le sublime et le familier, que le noble et le trivial; ils se rencontrent dans le même fait, dans la même per-

sonne, à la même heure. Ces choses n'étant pas séparées dans un même individu, comment le seraient-elles dans la société? Leur rencontre ou leur choc y a lieu à tout moment ; cela même est une des conditions de la vie humaine. Il paraîtrait donc peu juste d'interdire à l'art de représenter cet aspect ou ce trait caractéristique de notre existence. Et si nous nous rappelons les grands drames de Shakespeare, *Hamlet* notamment, nous ne pourrons hésiter. Avec quelle vérité les deux éléments ne s'y trouvent-ils pas mélangés? Comme les traits même de trivialité y servent à mettre en saillie le pathétique !

Cette vérité générale reconnue, j'avouerai, d'autre part, que je ne crois pas qu'il y ait rien d'opposé à l'art ou à la nature dans la séparation absolue des deux éléments, c'est-à-dire dans la tragédie pure et dans la comédie pure. Je crois même qu'en un sens, cette séparation est plus conforme à l'art ou à cette partie de la philosophie qu'on appelle esthétique. L'art, certainement, écarte une quantité d'accessoires ou insignifiants ou disparates, afin d'obtenir l'unité d'impression ; c'est ainsi qu'il sépare ou doit séparer bien des choses qu'on trouve réunies dans la réalité. La littérature plus moderne a souvent confondu les deux genres; elle a mis au jour ce qu'on a spécialement appelé le *drame*; elle a voulu, en général, rendre la vie telle qu'elle est; elle l'a, sous quelques rapports, mieux rendue; elle avait, sans contestation, le droit de restituer à la scène des détails écartés mal à propos. Mais elle n'a pas celui d'aller

plus loin; l'art, et ceci est une condition vitale, l'art n'admet pas d'indécision dans l'impression totale; à tout prix, en ce sens, il faut conserver l'unité. Un genre hybride, qui se proposerait à la fois deux buts opposés, n'en atteindrait, par le fait, aucun.

Mais la réunion des deux éléments étant admise, à la condition que l'un des deux l'emporte et que l'autre ne serve qu'à faire saillir le premier, il est certain qu'on peut mieux faire entrer des éléments comiques dans une tragédie que des éléments tragiques dans une comédie. Ce qu'il y a de comique dans une tragédie peut avoir son aspect sérieux; et d'ailleurs l'arrière-goût du rire c'est la réflexion, c'est-à-dire l'amertume. Si l'on mêle les deux éléments dans un même genre, il faut que le tragique l'emporte : contempler et admirer sera toujours plus noble que rire.

Cette question de la séparation des genres nous introduit de plain-pied dans la comédie du dix-septième siècle et dans celle de Molière.

Il était dans l'esprit français, à cette époque, de séparer les genres, qui, après tout, sont séparés chez les Grecs, dont, sous le nom de comédies, il ne nous reste d'ailleurs que des satires. Témoin ce qui nous a été conservé d'Aristophane. Mais le sentiment de l'art et la philosophie ont moins déterminé cette séparation en France que l'esprit d'analyse qui caractérise à un si haut point le génie français. Il s'y est joint cette sensibilité au ridicule et ce manque comparatif de sérieux, cette vieille gauloiserie qui ne

permet pas le rapprochement, encore moins le contact du pathétique et du risible; on craint toujours que le choc n'excite la raillerie. Tout compté, nulle littérature ne s'est fait, comme la française, une religion de la séparation des genres. Voltaire a bien dit :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Mais c'est une boutade qui ne tire pas à conséquence.

Quels sont donc les éléments sérieux de la comédie? Car, après tout, quoiqu'elle veuille faire rire, elle n'a pas délaissé tout autre élément. Elle admet bien, elle réclame même l'intérêt, elle ne saurait s'en passer ; mais c'est un intérêt dont le cœur est légèrement atteint, et qui est plus de curiosité que de sympathie. Quoique nous ayons prétendu nous donner le plaisir de nous moquer de nous-mêmes, il nous a pourtant fallu nous intéresser à un personnage au moins. Quel est, à l'ordinaire, l'objet de cet intérêt? En général, c'est l'amour, c'est le mariage, intérêt qui n'est pas comique en soi, mais qui n'a rien de tragique. Mais c'est de la comédie du dix-septième siècle que nous parlons ainsi : dans la vieille comédie gauloise, tous les personnages sont narquois; ce sont des fripons qui se trompent et se volent l'un l'autre. Voyez la vieille comédie de l'*Avocat Patelin*, datant du quinzième siècle. On n'y trouve pas un mot du mariage que Brueys y a ajouté.

La comédie admet la passion, et même ses emportements, mais sous une forme comique; telle que nous la voyons chez Arnolphe, dans l'*École des femmes* :

Enfin à mon amour rien ne peut s'égaler :
Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrate?
Me veux-tu voir pleurer? Veux-tu que je me batte?
Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux?
Veux-tu que je me tue? Oui, dis si tu le veux;
Je suis tout prêt, cruelle, à te prouver ma flamme (1).

Ici la passion arrive au burlesque; mais ailleurs, dans la haute comédie, un certain degré de passion sérieuse peut être admis; notre sympathie peut être sollicitée en faveur de quelque infortune, tout en laissant le tragique à distance. Ainsi, dans le *Misanthrope*, Alceste, s'estimant trahi par Célimène, qui refuse de se défendre :

Ciel! rien de plus cruel peut-il être inventé?
Et jamais cœur fut-il de la sorte traité?
Quoi! d'un juste courroux je suis ému contre elle,
C'est moi qui viens me plaindre; et c'est moi qu'on querelle!
On pousse ma douleur et mes soupçons à bout;
On me laisse tout croire; on fait gloire de tout :
Et cependant mon cœur est encore assez lâche
Pour ne pouvoir briser la chaîne qui l'attache,
Et pour ne pas s'armer d'un généreux mépris
Contre l'ingrat objet dont il est trop épris!
Ah! que vous savez bien ici contre moi-même,
Perfide, vous servir de ma faiblesse extrême,
Et ménager pour vous l'excès prodigieux
De ce fatal amour né de vos traîtres yeux!
Défendez-vous au moins d'un crime qui m'accable,
Et cessez d'affecter d'être envers moi coupable.

(1) Acte V, scène IV.

Rendez-moi, s'il se peut, ce billet innocent;
A vous prêter les mains ma tendresse consent :
Efforcez-vous ici de paraître fidèle,
Et je m'efforcerai, moi, de vous croire telle (1).

Voilà un passage très noble, très touchant et qui nous marque bien la limite des deux genres. La comédie peut aller jusque-là ; elle ne va pas plus loin.

Elle admet aussi la grâce et la sensibilité. Voyez le *Dépit amoureux*, la seconde des pièces conservées de Molière :

Je l'avouerai, mes yeux observaient dans les vôtres
Des charmes qu'ils n'ont point trouvés dans tous les autres;
Et le ravissement où j'étais de mes fers
Les aurait préférés à des sceptres offerts.
Oui, mon amour pour vous sans doute était extrême;
Je vivais tout en vous ; et, je l'avouerai même,
Peut-être qu'après tout j'aurai, quoique outragé,
Assez de peine encore à m'en voir dégagé :
Possible que, malgré la cure qu'elle essaie,
Mon âme saignera longtemps de cette plaie,
Et qu'affranchi d'un joug qui faisait tout mon bien,
Il faudra me résoudre à n'aimer jamais rien.
Mais enfin il n'importe; et puisque votre haine
Chasse un cœur tant de fois que l'amour vous ramène,
C'est la dernière ici des importunités
Que vous aurez jamais de mes vœux rebutés (2).

La comédie admet une certaine élégance ou distinction de langage; témoin le style général du *Misanthrope*, dont vous venez d'entendre un échantillon.

Elle admet même un certain degré de sérieux, surtout dans les discours. Tels sont, par exemple, le discours de Cléante dans le *Tartufe*, sur la vraie et la fausse religion ; celui de Géronte à son fils dans

(1) Acte IV, scène III. (2) *Ibid.*

le Menteur. Nous les retrouverons plus tard. Voyez aussi certains passages du *Méchant* de Gresset.

Mais la comédie repousse absolument l'horreur et même la haine, et elle s'arrête en deçà de la terreur et de l'attendrissement. Le dénoûment en est toujours heureux; les événements les plus fâcheux qu'elle laisse prévoir, sont ou heureux par quelque face, ou du moins de telle nature que l'esprit en est plus frappé que le cœur n'en est ému.

Après avoir indiqué ce que la comédie conserve de sérieux, il faut, Messieurs, quant aux éléments qui lui sont propres, se garder de confondre l'esprit comique avec l'esprit de satire. La comédie suppose l'instinct social et la civilisation; la satire grossière appartient à toutes les époques. Les sauvages n'ont pas de comédie; celle-ci devait fleurir chez une nation où l'on vit beaucoup les uns pour les autres, en ce sens surtout, que chacun y a l'œil sur les actes d'autrui. La France, ce pays de la sociabilité, de l'esprit, du sens délicat du ridicule, est le pays de la comédie. Cependant la comédie ne suppose ni un peuple ni un esprit éminemment gai; les natures les plus sensibles au ridicule ne sont pas celles dont la gaieté est la plus franche.

Le génie de la satire et celui de la comédie sont bien différents. Molière n'était pas fait pour la satire, ni Voltaire pour la comédie; celles du dernier l'ont bien prouvé : au point de vue du comique, elles ne valent rien. La satire est subjective, le critique trempe sa plume dans sa passion propre; car il y a

toujours passion dans la satire, passion factice, si l'on veut, qu'on se grossit à soi-même en s'efforçant de se mettre à un certain diapason, mais enfin passion. La comédie, au contraire, ainsi que la poésie lyrique, exclut la passion personnelle; en ce sens même, on peut dire que ce genre de passion est contraire à la poésie en général. Les passions très personnelles, exprimées par des satiriques célèbres, ont toujours perdu quelque chose de leur âcreté en se trempant dans la poésie. Mais un vrai génie comique est sans passion; sa fonction est uniquement d'observer, de contempler, pour reproduire ensuite; il dégrade son œuvre s'il lui laisse porter la trace d'une passion personnelle.

Il faut distinguer encore entre le comique et la plaisanterie. Il y a sans doute des comédies sans vrai comique, où l'auteur a cru satisfaire au besoin de rire par la plaisanterie; mais, en ce cas, il s'est détourné du bon chemin. Le comique est un ridicule qui ne doit point avoir l'air d'appartenir à l'esprit du poëte, mais aux choses elles-mêmes; c'est le plaisant des choses qui doit nous paraître comique, et il faut que le poëte sache l'en extraire pour le faire jaillir à nos yeux, de manière à se laisser lui-même entièrement oublier.

On peut compter trois sortes de comique : le comique des situations, le comique des mœurs, le comique des caractères. Ces trois genres se tiennent de près, et dépendent les uns des autres. Tous trois se trouvent chez les grands comiques. Il y faut join-

dre encore les manies ou travers, comme, par exemple, celui qui fait le sujet du *Menteur;* et parfois même, l'élément fantastique. La comédie peut admettre le fantastique jusqu'en une certaine mesure.

Mais le vrai comique, c'est le comique de caractère; les autres n'en sont que des dépendances et des espèces subordonnées. Or, ce comique par excellence est naïf, involontaire; c'est la passion représentée qui se trahit sans se reconnaître. Prenons Tartufe, ce profond hypocrite, chez qui tout est calcul : Tartufe est comique en soi cependant, et pourquoi? Parce qu'un imposteur se trahit toujours aux yeux du spectateur. Tartufe n'est pas naïf relativement au pauvre Orgon, fasciné par ses artifices; mais il est naïf quant à nous, qui voyons le dessous des cartes. Alceste est comique par les travers qui accompagnent son noble caractère, et dont lui-même ne se doute pas. Le poëte n'analyse pas devant nous cette nature, il n'en explique pas les ressorts ; il fait mieux, il nous montre son homme vivant, agissant devant nos yeux. Ajoutons, et ceci touche à ce que nous venons de dire de la plaisanterie, que le vrai comique ne consiste nullement en ce qu'il peut y avoir de spirituel dans le dialogue. Si l'absence de tout trait d'esprit est un des grands mérites de Racine, un grand éloge mérité par Molière c'est de n'avoir jamais prétendu montrer de l'esprit. Ce mot si heureux de *Sans dot,* qui nous fait rire de si bon cœur dans la scène entre Harpagon et sa fille ; celui de Géronte à Scapin, passé en proverbe : *Que*

diable allait-il faire dans cette galère? sont bien au-dessus des traits d'esprit. Mais que d'esprit ne fallait-il pas pour les rencontrer! Molière, plein d'invraisemblances sous le rapport de l'intrigue, ne se permet pas une seule invraisemblance morale.

A ce propos, observons qu'en fait d'événements, le défaut de vraisemblance, assez fréquent dans la comédie, peut être racheté par le comique. Dans l'*Avocat Patelin*, l'avocat ne demande point au berger le nom de sa partie adverse, et l'on ne s'en formalise pas. Mais rien n'excuse l'invraisemblance morale.

Enfin, quant à la moralité, avouons que la comédie a souvent été immorale, et que, dans le sens opposé, elle ne s'est jamais élevée (son caractère le lui interdisait) au-dessus des leçons de prudence honnête ou d'honnêteté prudente, qu'un homme honorable, mais sans religion, donnerait à son fils.

VIII.

LA COMÉDIE AVANT MOLIÈRE.

Pierre Corneille. — Le Menteur. (1642.)

Ce que la comédie avait été pendant le seizième siècle et au commencement du dix-septième, vous le savez, Messieurs. Ce genre, bien et dûment indigène en France, n'y fut pas introduit par l'*Eugène* de Jodelle; *Maître Pierre Pathelin* est plus ancien, et est dans l'esprit de nos anciens fabliaux. Mais si la renaissance de la tragédie date de la *Sophonisbe* de Mairet, en 1629, celle de la comédie se rattache à la fin du règne de Louis XIII. Elle fut inaugurée en 1637 par les *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, le lendemain, pour ainsi dire, de l'apparition du *Cid*. Cette pièce n'a guère de mérite que celui de la régularité; elle possède les trois unités, et l'on n'en saurait dire guère autre chose; elle n'a point de caractères. Le titre des *Visionnaires* dit tout; car ce n'est qu'une collection de maniaques, dont chacun a sa marotte particulière, et la scène se passe aux *Petites-Maisons*. Bref, il n'y manque que le personnage de l'auteur. Desmarets était lui-même un visionnaire

du genre le plus prononcé. Cette pièce a passé pour excellente pendant près de quatre-vingts ans.

En 1642 parut *l'Esprit follet* de Douville. C'est une pièce innocente, mais puérile. On y remarque ces vers :

Quoi! fais-je une action trop libre ou trop hardie,
Si je me plais parfois à voir la comédie,
Qu'on a mise à tel point pour en pouvoir jouir,
Que la plus chaste oreille aujourd'hui peut l'ouïr?

Nous avons déjà parlé des premières comédies de Corneille, et vous savez, Messieurs, qu'à part le mérite très grand du ton et du style, l'intérêt n'y résulte que de la disposition des incidents, quelquefois, sans doute, habilement combinés. Mais ce talent n'est pas d'une grande valeur quand il est seul, et nulle part le vrai comique ne se trouve dans ces pièces, quoique, parfois, on y rencontre de la bouffonnerie.

Le *Menteur* est d'un autre ordre; mais c'est à tort, je pense, qu'on l'a appelé la première comédie de caractère du théâtre français. Le rôle du Menteur n'est pas plus un caractère que ne l'est la peinture du Distrait dans La Bruyère. Dorante est atteint d'un travers qui va jusqu'à l'infirmité morale; il ment pour le plaisir de mentir; le mensonge l'amuse; il n'en sent pas la honte; il fait gloire de ses inventions; on dirait que mentir est le véritable emploi de sa vie. Cela peut se voir en effet; l'habitude peut, à la longue, transformer un travers en élément

indélébile; mais cela est trop peu commun; le théâtre ne doit pas nous représenter des faits exceptionnels. La comédie de Corneille est plutôt une pièce d'intrigue; elle tient même de l'imbroglio. Dorante se jette sans cesse d'embarras en embarras; il y pousse les autres avec lui, et produit ainsi des situations fort amusantes; l'intrépidité avec laquelle il débite ses contes, et la stupéfaction du valet, qui ne peut se faire à voir son maître mentir si effrontément, forment un contraste plaisant dont l'imagination de Corneille a tiré bon parti.

Si le comique de caractère n'est pas précisément celui du *Menteur*, il faut convenir que le style de la pièce est éminemment comique. Cette fois, voici le vrai langage de la comédie. Quoique le côté faible de Corneille y soit le ton alambiqué, adopté par la galanterie de l'époque, nulle part il n'a été plus heureux en fait de versification. Ce ne sont pas seulement des vers isolés, si bien frappés qu'ils ont passé en proverbe, qu'il y faut relever :

Mais ce serait pour vous un bonheur sans égal
Que ces femmes de bien qui se gouvernent mal (1);

Les gens que vous tuez se portent assez bien (2);

ce sont des morceaux entiers, écrits avec une verve, une aisance, une facilité sans exemple jusqu'alors. Ainsi ce dialogue entre le maître et le valet :

DORANTE.

Celle qui m'a parlé, celle qui m'a su prendre,

(1) Acte I, scène I. (2) Acte IV, scène II.

C'est Lucrèce, ce l'est sans aucun contredit.
Sa beauté m'en assure, et mon cœur me le dit!

CLITON.

Quoique mon sentiment doive respect au vôtre,
La plus belle des deux, je crois que ce soit l'autre.

DORANTE.

Quoi! celle qui s'est tue, et qui dans nos propos
N'a jamais eu l'esprit de mêler quatre mots?

CLITON.

Monsieur, quand une femme a le don de se taire,
Elle a des qualités au-dessus du vulgaire;
C'est un effort du ciel qu'on a peine à trouver:
Sans un petit miracle il ne peut l'achever;
Et la nature souffre extrême violence
Lorsqu'il en fait d'humeur à garder le silence.....
Mais naturellement femme qui se peut taire
A sur moi tel pouvoir et tel droit de me plaire,
Qu'eût-elle en vrai magot tout le corps fagoté
Je lui voudrais donner le prix de la beauté (1).

Deux scènes plus loin, voici comment Dorante s'applaudit de s'être fait passer pour militaire :

Oh! le beau compliment à charmer une dame
De lui dire d'abord : « J'apporte à vos beautés
« Un cœur nouveau venu des universités;
« Si vous avez besoin de lois et de rubriques,
« Je sais le Code entier avec les Authentiques,
« Le Digeste nouveau, le vieux, l'Infortiat,
« Ce qu'en a dit Jason, Balde, Accurse, Alciat. »
Qu'un si riche discours nous rend considérables!
Qu'on amollit par là de cœurs inexorables!
Qu'un homme à paragraphe est un joli galant!
On s'introduit bien mieux à titre de vaillant!
Tout le secret ne gît qu'en un peu de grimace,
A mentir à propos, jurer de bonne grâce,

(1) Acte I, scène IV.

Étaler force mots qu'elles n'entendent pas;
Faire sonner Lamboy, Jean de Vert et Galas;
Nommer quelques châteaux de qui les noms barbares,
Plus ils blessent l'oreille, et plus leur semblent rares;
Avoir toujours en bouche angles, lignes, fossés,
Vedette, contrescarpe, et travaux avancés (1).

Rappelons encore les inventions mêmes de Dorante. le concert sur l'eau, le mariage forcé, où les détails vont s'entassant avec une inépuisable faconde ; enfin, dans un tout autre genre, la scène fameuse où le père reproche à son fils le vice où il est engagé :

GÉRONTE.

Êtes-vous gentilhomme?

DORANTE (*à part*).

Ah ! rencontre fâcheuse!

(*Haut*).

Étant sorti de vous, la chose est peu douteuse.

GÉRONTE.

Croyez-vous qu'il suffit d'être sorti de moi?

DORANTE.

Avec toute la France aisément je le croi.

GÉRONTE.

Et ne savez-vous point avec toute la France,
D'où ce titre d'honneur a tiré sa naissance,
Et que la vertu seule a mis en ce haut rang
Ceux qui l'ont jusqu'à moi fait passer dans leur sang?

DORANTE.

J'ignorerais un point que n'ignore personne,
Que la vertu l'acquiert, comme le sang le donne?

GÉRONTE.

Où le sang a manqué, si la vertu l'acquiert,
Où le sang l'a donné, le vice aussi le perd.....

(1) Acte I, scène VI.

Et dans la lâcheté du vice où je te voi,
Tu n'es plus gentilhomme, étant sorti de moi.

DORANTE.

Moi?

GÉRONTE.

Laisse-moi parler, toi, de qui l'imposture
Souille honteusement ce don de la nature :
Qui se dit gentilhomme, et ment comme tu fais,
Il ment quand il le dit, et ne le fut jamais.
Est-il vice plus bas? Est-il tache plus noire,
Plus indigne d'un homme élevé pour la gloire?
Est-il quelque faiblesse, est-il quelque action
Dont un cœur vraiment noble ait plus d'aversion,
Puisqu'un seul démenti lui porte une infamie
Qu'il ne peut effacer s'il n'expose sa vie,
Et si dedans le sang il ne lave l'affront
Qu'un si honteux outrage imprime sur son front?...
De quel front cependant faut-il que je confesse
Que ton effronterie a surpris ma vieillesse,
Qu'un homme de mon âge a cru légèrement
Ce qu'un homme du tien débite impudemment?
Tu me fais donc servir de fable et de risée,
Passer pour esprit faible et pour cervelle usée!
Mais, dis-moi, te portais-je à la gorge un poignard?
Voyais-tu violence ou courroux de ma part?....
Ce grand excès d'amour que je t'ai témoigné
N'a point touché ton cœur ou ne l'a point gagné?

Quels accents encore que ceux de Géronte, quand Dorante dit à son père :

Si vous ne m'en croyez,
Croyez-en pour le moins Cliton que vous voyez;
Il sait tout mon secret.

GÉRONTE.

Tu ne meurs pas de honte
Qu'il faille que de lui je fasse plus de compte,
Et que ton père même, en doute de ta foi,
Donne plus de croyance à ton valet qu'à toi (1)!

(1) Acte V, scène III.

Il y a du Don Diègue dans ce père-là, et je pense, Messieurs, que vous avez tous remarqué le rapport de cette scène avec celle du *Cid*. C'est presque la même hauteur. Mais à quoi aboutit cette élévation? Certes, nous ne nous opposons pas à ce qu'on l'admire; mais, selon nous, c'est de la hauteur en pure perte. On dirait que Corneille a simplement voulu satisfaire au besoin de sublime qui le possède; Dorante n'en recommence pas moins à mentir de plus belle dès la scène suivante, et même dans celle-ci il abuse son père sur le degré de son amour pour Clarice, ce qui arrache à son valet cette plaisante exclamation :

> Quoi! même en disant vrai, vous mentiez en effet (1)!

Le dénoûment n'est point sérieux, puisque le menteur, pardonné sans être corrigé, finit par obtenir la main de celle qu'en définitive il a préférée. A part donc le hors-d'œuvre admirable du courroux de Géronte, il n'y a de moralité nulle part, et la plaisanterie du valet qui termine l'œuvre :

> Par un si rare exemple apprenez à mentir (2),

est comique sans doute, mais parfaitement juste relativement au sens général de la pièce.

Il est triste d'entendre Corneille nous exposer les motifs qu'il a eus pour composer le *Menteur*. C'est l'indifférentisme de l'artiste dans toute sa crudité : « J'ai fait le *Menteur* pour contenter les souhaits de « beaucoup d'autres, qui, suivant l'humeur des

(1) Acte V, scène IV. (2) Acte V, scène VII.

« Français, aiment le changement, et après tant de « poëmes graves dont nos meilleures plumes ont « enrichi la scène, m'ont demandé quelque chose de « plus enjoué qui ne servît qu'à les divertir. Dans « *Pompée*, j'ai voulu faire un essai de ce que pou- « vaient la majesté du raisonnement et la force des « vers dénués de l'agrément du sujet. Dans le *Men-* « *teur*, j'ai voulu tenter ce que pourrait l'agrément « du sujet dénué de la force des vers. »

En résumé, nous dirons que le *Menteur*, quoique inférieur aux pièces de second ordre de Molière, est cependant la première bonne comédie du théâtre français : Corneille, initiateur partout, a précédé Molière comme il a devancé Racine. Nous avons vu que le *Menteur* est de 1642; l'*Étourdi*, la première des pièces de Molière, entre celles qui se sont conservées, ne parut qu'en 1653.

IX.

MOLIÈRE.

1622—1673.

I. — Moeurs de l'époque. — But principal de Molière.

La vie de Molière est trop connue pour que nous la racontions ici. Voltaire l'a écrite, et on la trouve à la tête des œuvres du grand comique. Il suffira donc, Messieurs, d'en relever quelques traits.

On sait que, né dans la bourgeoisie aisée, dans cette vraie bourgeoisie de Paris qui n'était pas sans rapports avec la cour, Jean-Baptiste Poquelin, c'était le vrai nom de la famille, avait eu, dès son enfance, occasion de s'en rapprocher, son père étant valet de chambre tapissier du roi. Le jeune Poquelin put, grâce aux bontés d'un aïeul, satisfaire dans un collége son goût pour l'étude, et au théâtre sa passion pour la comédie. Son éducation littéraire fut même très complète; il fit des études générales et spéciales; il étudia en particulier le droit. La liaison qu'il forma au collége avec le prince de Conti lui assura un appui pour sa carrière future; celle qu'il eut avec Chapelle le mit en rapport avec son précep-

teur, le célèbre Gassendi. Molière étudia sous lui la philosophie, ou du moins ce que son maître appelait de ce nom ; car rien n'est moins sérieux que cet épicurisme sensualiste, qui a du rapport avec la philosophie de Montaigne, et qui devint à peu près celle de Molière. On s'aperçoit que tout en suivant le culte dominant, il n'avait ni foi ni attache au fond de la religion. Il n'avait pas non plus de haine contre elle; il était indifférent. Il s'en est expliqué, fort discrètement, il est vrai, dans le *Festin de Pierre*. Là, don Juan fait l'aumône au pauvre Francisque, non pour l'amour de Dieu, mais pour l'amour de *l'humanité*. Ce morceau fut supprimé à la seconde représentation; mais il avait manifesté la secrète pensée de Molière; car le mot sort tout à fait du rôle de don Juan, franc scélérat, monstre qui finit par ajouter l'hypocrisie à tous ses crimes, et qui n'est pas plus capable d'aimer l'humanité que d'aimer Dieu. Molière semble ici avoir voulu parler en son propre nom; sa vie, en effet, correspond à cette donnée. Homme à penchants aimables, à vertus d'instinct, sensible, généreux, loyal, orné de tout ce qui peut plaire dans l'homme naturel, il n'eut que des qualités natives, mais il les garda malgré sa profession de comédien et les orages de sa vie privée. Il dut à ses qualités autant qu'à ses talents la bienveillance qui s'attacha à lui de toutes parts. Honoré, recherché des gens de lettres et des grands, approuvé, goûté par Louis XIV lui-même, critiqué cependant pour ses meilleures pièces, tandis que son nom était rayé de l'arbre généalogique des

Poquelin, que l'entrée à l'Académie lui restait interdite, et que, sans l'insistance du roi, la sépulture commune lui eût été refusée; élevé, peu après sa mort, au faîte de la réputation et d'une gloire toujours croissante, que de contrastes dans la carrière de ce grand génie, et comme elle fait ressortir l'inconséquence des mœurs humaines !

Boileau a consigné ces derniers traits dans son Épître VII :

Avant qu'un peu de terre, obtenu par prière,
Pour jamais sous la tombe eût enfermé Molière,
Mille de ses beaux traits, aujourd'hui si vantés,
Furent des sots esprits à nos yeux rebutés.
L'ignorance et l'erreur, à ses naissantes pièces,
En habits de marquis, en robes de comtesses,
Venaient pour diffamer son chef-d'œuvre nouveau,
Et secouaient la tête à l'endroit le plus beau.
Le commandeur voulait la scène plus exacte;
Le vicomte indigné sortait au second acte :
L'un, défenseur zélé des bigots mis en jeu,
Pour prix de ses bons mots le condamnait au feu;
L'autre, fougueux marquis, lui déclarant la guerre,
Voulait venger la cour immolée au parterre.
Mais, sitôt que d'un trait de ses fatales mains
La Parque l'eut rayé du nombre des humains,
On reconnut le prix de sa muse éclipsée.

Molière me paraît pouvoir être caractérisé surtout par un bon sens poussé jusqu'au sublime. Le bon sens est la passion, la religion de cet esprit indépendant; il plaide sans doute la cause de l'honnêteté, de la justice, de l'équité; mais par-dessus tout il est préoccupé de la *raison*, dans le sens pratique de ce mot. Mettre en saillie ce qui est *raisonnable*, voilà le but constant de Molière, but poursuivi avec toutes les

ressources, mais aussi avec tout l'indifférentisme d'un art consommé. L'influence de Molière fut grande, et elle s'exerça dans deux directions différentes, on pourrait même dire opposées.

Ici, Messieurs, nous avons besoin de jeter un coup d'œil sur les mœurs générales et l'esprit de son époque. Le côté le plus intéressant de l'histoire littéraire sera toujours celui par lequel elle se rattache à la vie sociale, à l'histoire de la nation. A l'apparition de tous les écrivains éminents, on doit chercher à se rendre compte des rapports qui relient ces deux bras d'un même fleuve, et c'est ce que nous voulons essayer de faire relativement à la société française lors de l'avénement de Molière.

L'heure où parut ce génie extraordinaire fut un moment de crise et de transition. Sous l'ascendant de Richelieu, et par suite de circonstances diverses, l'autorité en était venue à dominer partout; religion, politique, sciences, médecine même, tout relevait de formules surannées, épuisées. L'abus des autorités était certainement l'un des maux de l'époque. Mais bientôt Louis XIV arrive et substitue son pouvoir à ce conflit d'autorités diverses. La sienne, bien entendu, s'élève à perte de vue en tout ce qui touche aux affaires de l'État; mais dans les autres sphères, et la liberté politique bien et dûment annihilée, le roi permet et encourage même le mouvement de l'esprit. On en profite : à droite et à gauche on s'applique à rogner quelque chose aux entraves qui compriment de toutes parts le travail de l'activité hu-

maine. Descartes avait déjà fait son œuvre en philosophie; Pascal réclame la liberté dans le domaine théologique; Molière combat pour la liberté des mœurs. C'est en l'honneur du bon sens, cette spécialité de son génie, qu'il se place dans les rangs de ceux qui luttaient alors contre les abus de l'autorité. Ne vous étonnez pas, Messieurs, du rapprochement de ces deux noms : Pascal et Molière. Pascal, bien plus véritablement comique dans les *Provinciales* que Corneille dans le *Menteur*, revendiqua la première des libertés, celle de la conscience et de la pensée; Molière, dans son domaine, plaida noblement aussi la cause de la nature humaine, et contribua à conquérir des libertés, utiles sans doute, quoique d'un étage inférieur.

Où la liberté politique manque, de même que celle de la pensée, la nature se dédommage en se rabattant sur quelques libertés de moindre aloi, qui, au vrai, ne sont pas même la monnaie de celles qui lui sont refusées, mais qui ne lui en sont pas moins devenues indispensables. Quand les lois accordent peu au libre développement de l'individu, les mœurs, par compensation, exigent pour lui plus d'espace. Le contraire a lieu également : plus il y a de liberté dans les lois, moins il doit y en avoir dans les mœurs, et par le fait, moins il y en a. L'échange de la liberté politique contre certaines libertés privées s'est répété assez fréquemment pour qu'on ait pu se demander s'il n'y aurait point là une loi générale?

Quoi qu'il en soit, la cour favorisait l'affranchisse-

ment des mœurs, attardé parmi la bourgeoisie, où s'était maintenu quelque chose d'austère, de pédant, de rude. Il s'agissait d'assouplir un siècle, qui, bien que traversé d'un souffle nouveau, conservait encore dans ses formes l'immobilité du passé. La cour et la ville représentaient deux mondes séparés; la cour était le résumé, la fleur de la civilisation; on aurait dit que le savoir-vivre, l'élégance, le bon goût, la raison même n'avaient domicile qu'à la cour. La Bruyère a exprimé cette situation :

« Qui a vu la cour a vu du monde ce qui est le plus « beau, le plus spécieux et le plus orné : qui méprise « la cour, après l'avoir vue, méprise le monde. »

« La ville dégoûte de la province : la cour dé- « trompe de la ville, et guérit de la cour (1). »

Une société pareille, où les éléments opposés se heurtent à chaque contact, est éminemment favorable au développement de la comédie ; aussi voyons-nous Molière en profiter abondamment. Son idée la plus profonde, l'idée mère de la comédie peut-être, le conflit de l'individualité et de la société, et le ridicule retombant nécessairement sur celui qui enfreint les lois de la majorité, trouvait là ample matière à application. Ici Molière se montre d'abord le complice de la cour. Saisissant la direction nouvelle des idées et des mœurs, et travaillant de concert avec ces sommités brillantes, il s'efforce d'adoucir

Cette grande roideur des vertus des vieux âges (2).

(1) La Bruyère. *Les Caractères*. Chapitre VIII. *De la Cour*.
(2) *Le Misanthrope*, acte I, scène I.

La lutte que nous rencontrons si souvent chez lui, et qui, sous un aspect, choque notre sens moral, cette lutte des jeunes gens contre les vieillards, ces pères joués par leurs fils, personnifie l'inflexibilité de l'ancien temps, joué et déconvenu par le nouveau. Le nouvel esprit s'estime le plus raisonnable, et sous quelques rapports, on ne peut le lui contester; mais le grand tort du vieux temps, c'est d'être vieux.

Rendre les mœurs plus libres et de meilleur goût, voilà le but sensible du *Misanthrope*, des *Femmes savantes*, de l'*École des femmes*, de l'*École des maris*. La pédanterie de la vertu, de la science, du bel esprit, de l'éducation, la pédanterie sous toutes ses formes, tel est l'adversaire auquel Molière s'est constamment attaqué. Il rappelait son siècle au naturel en toutes choses, aux convenances sociales surtout, et à cette première des convenances, la raison, dont l'influence se fait sentir dans les plus petits détails du commerce de l'homme avec l'homme.

Molière, non-seulement secondait la cour par son influence, il se portait même son champion. Nous l'en voyons faire l'apologie formelle dans les *Femmes savantes*, où Clitandre, répondant au mot de Trissotin :

> La cour, comme l'on sait, ne tient pas pour l'esprit,

s'exprime ainsi :

> Vous en voulez beaucoup à cette pauvre cour;
> Et son malheur est grand de voir que chaque jour,
> Vous autres beaux esprits vous déclamiez contre elle...
> Permettez-moi, monsieur Trissotin, de vous dire,

Avec tout le respect que votre nom m'inspire,
Que vous feriez fort bien, vos confrères et vous,
De parler de la cour d'un ton un peu plus doux;
Qu'à le bien prendre, au fond, elle n'est pas si bête
Que, vous autres messieurs, vous vous mettez en tête;
Qu'elle a du sens commun pour se connaître à tout;
Que chez elle on se peut former quelque bon goût;
Et que l'esprit du monde y vaut, sans flatterie,
Tout le savoir obscur de la pédanterie (1).

La cour avait donc pris les devants, elle affranchissait la nation d'une foule d'entraves, bonnes ou mauvaises. Mais, en agissant ainsi, elle poussait à plus d'un genre de relâchement; outre ce qu'elle ébranlait d'habitudes vertueuses au fond, elle ouvrait la porte aux libertés de tout ordre qui devaient la ruiner plus tard. Ici commence le rôle opposé de Molière. Il représente, d'autre part, l'élément bourgeois; il aide à la réaction de la classe moyenne, et il le fait de deux manières. Quoique soutien de la cour relativement à des intérêts d'une moindre gravité, son appréciation des délicatesses de ce monde choisi, et la faveur même dont il y jouissait, ne l'empêchèrent point de faire ressortir l'honnêteté solide de la bourgeoisie, et d'attaquer les prétentions exagérées, les ridicules, les vices même des courtisans, témoin les marquis du *Misanthrope* et le vicomte du *Bourgeois gentilhomme*, relevé par le contraste de la famille de M. Jourdain. Du reste, quand il prenait ainsi l'aristocratie à partie, il agissait du plein gré du monarque absolu, qui, en laissant abattre, en abattant lui-même le prestige des grands, minait à son

(1) Acte IV, scène III.

insu les appuis de son trône, sans prévoir l'heure où, nu et déchaussé, le vieil édifice se trouverait seul vis-à-vis de la tempête.

D'ailleurs, par le seul fait de leur talent et de leur origine, tous les grands écrivains et les grands artistes ont concouru au relèvement de la classe moyenne. Comment l'aristocratie de naissance n'eût-elle pas cédé devant cette aristocratie de l'intelligence, née de la bourgeoisie, propageant, sans le vouloir même, le courant d'idées d'où elle était sortie, et préparant ainsi la chute de l'ancienne monarchie? En ce sens, Molière fut l'un de ceux qui contribuèrent le plus efficacement à l'émancipation du tiers état.

II. — Théatre de Molière. Remarques générales.

Le théâtre de Molière renferme des pièces de plusieurs genres. Mais, dans cette étude, nous pouvons nous acquitter pleinement envers quelques-uns de ses ouvrages en nous contentant de les nommer. *Mélicerte*, la *Princesse d'Élide*, les *Amants magnifiques*, *Don Garcie de Navarre*, *Psyché* même, pour toute la part que Molière y peut réclamer, sont des divertissements dramatiques qui ne méritent pas de notre part beaucoup plus d'attention que ne leur en accordait leur auteur. Comment diviserons-nous tout le reste? Non pas sans doute en comédies versifiées et comédies en prose : division superficielle et vaine. Celle qui distinguerait chez Molière la comédie de la

farce serait plus fondée, pourvu qu'il fût bien entendu qu'il y a dans les farces de ce grand poëte autant d'excellent comique que dans ses comédies proprement dites. Je conviens très volontiers avec Boileau que,

Dans le sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
On ne reconnaît plus l'auteur du *Misanthrope* (1).

Mais combien de choses dans *Scapin*, dans *George Dandin*, dans le *Bourgeois gentilhomme*, sont d'un comique profond ! M. Schlegel est allé jusqu'à ne trouver Molière hors de ligne que dans la farce; nous croyons, nous, que ses comédies, indépendamment de la valeur respective des genres, valent mieux que ses farces; mais ses farces mêmes sont d'un grand prix. Au reste, tel de ses ouvrages en prose se balance entre la farce et la comédie.

Il ne faut pas essayer de diviser les pièces de Molière en comédies de mœurs, de caractère et d'intrigue. L'un de ces éléments peut dominer dans chacune d'elles; mais il ne domine presque dans aucune au point de la ranger décidément dans l'une ou l'autre des catégories. Ce sont des éléments qui se combinent dans des proportions différentes, mais dont aucun ne devient genre. Pourtant on peut dire que Molière a cultivé surtout la comédie de mœurs. Je ne vois que *l'Avare* et *le Misanthrope* qui appartiennent évidemment au genre qu'on appelle la comédie de caractère. Le *Tartufe* lui-même est plutôt une comédie de mœurs. *Pourceaugnac* et *Scapin* sont

(1) *L'Art poétique*. Chant III.

des pièces d'intrigue. Mais ces distinctions importent peu. Ce qu'il y a de sûr, c'est que Molière a voulu peindre l'homme, et l'a fait avec autant de profondeur que d'énergie. Cette préoccupation, la plus digne d'un grand comique, lui a fait négliger l'intrigue. On a pu dire la même chose de quelques-uns de ses plus heureux imitateurs, de Picard, par exemple : qu'on se rappelle la ***Petite Ville***, le ***Collatéral***, et bien d'autres comédies du même auteur. On a pu faire un reproche tout semblable à Walter Scott, et c'est à peine si l'on y a songé ; car à quoi bon? Nous passerons donc sur la faiblesse de l'intrigue dans plusieurs pièces de Molière, le romanesque ou l'invraisemblance du dénoûment dans presque toutes. Voyez l'*Avare*, l'*Amour médecin*, les *Femmes savantes*, l'*École des maris*. En général, il commence bien et il finit mal. Là où Molière est plus scrupuleux sur la vraisemblance, il ne cherche pas à ajouter à ce mérite celui des combinaisons ingénieuses ou de l'imbroglio savant, dont Corneille faisait tant de cas et où quelquefois il a excellé. Il est peut-être convenable d'observer, quant au romanesque des dénoûments, qu'il était alors assez à la mode, et que l'état encore imparfait des institutions sociales faisait paraître moins étranges les inventions de ce genre ; pour s'en convaincre, il n'y a qu'à jeter un coup d'œil sur les causes célèbres de cette époque. Quant aux invraisemblances de l'action, la comédie française n'en a jamais été avare ; la règle du vraisemblable n'existe, dans toute sa rigueur,

que pour la haute comédie et pour la tragédie. A mesure que l'objet est plus sérieux, l'action devient plus raisonnable. Pour tout le reste, il semble qu'on ait cru pouvoir étendre au théâtre ce que Boileau n'a dit que du roman :

> Dans un roman frivole aisément tout s'excuse;
> C'est assez qu'en courant la fiction amuse (1).

Le principal mérite des comédies de Molière, c'est le comique, c'est-à-dire l'explosion de la vérité sous la forme du ridicule. Nous mettons volontiers de côté les bouffonneries, soit en paroles, et celles-là sont rares, « Je n'avais qu'une femme, qui est morte (2), » soit en action, comme les coups de bâton de Scapin, ceux d'Angélique dans *George Dandin*, le sommeil de Colin dans la même pièce, la cérémonie du Mamamouchi, et une certaine scène dans *Monsieur de Pourceaugnac*. Ce sont des concessions faites au mauvais goût du temps. Mais le vrai comique, qui consiste en révélations naïves et risibles des faiblesses du cœur humain, le comique du caractère rehaussé par le comique de la situation ou donnant lieu à ce dernier, voilà ce qui abonde dans Molière, et ce qui, à tout moment, éclate avec une énergie, une plénitude, qui nous font penser, malgré les différences des genres, aux traits sublimes dont Corneille est rempli. C'est la même franchise, le même élan, la même naïveté, dans un ordre de pensées et de sentiments diamétralement opposé. On cite

(1) *L'Art poétique*, chant III. (2) *L'Amour médecin*, acte I, scène I.

une quantité de vers sublimes ou d'apophthegmes héroïques de Corneille, mais pas plus que de traits célèbres de Molière. — Ainsi le : « Nous avons changé « tout cela. » — « Voilà justement pourquoi votre « fille est muette. » — « Le pauvre homme ! » — « Sans dot ! » — « Mais que diable allait-il faire dans « cette galère ! » — « Vous êtes orfévre, Monsieur « Josse ? » et tant d'autres, qu'il serait trop long d'énumérer, et qu'on rencontre dans ses farces comme dans ses comédies.

Ce comique est un comique à grands traits et haut en couleur. Molière a laissé les détails et les nuances à d'autres comme par pitié. Par là il peut sembler quelquefois invraisemblable ; et c'est sous ce point de vue que Fénelon l'a taxé d'avoir parfois outré ses caractères. Mais le jeu de la scène fait accepter tout cela, et de plus il faut se dire que Molière a voulu peindre des caractères entiers, créer des types, idéaliser une passion ou un travers. Il s'en faut que Molière ait exagéré nos ridicules ; il n'est pas un de nous qui n'ait rencontré des choses plus fortes ; seulement il nous a présenté toute chose en face, homogène et compacte. Je ne parle pas ici de certaines caricatures, comme celles des médecins dans *l'Amour médecin* et dans le *Malade imaginaire ;* mais ni Harpagon, ni M. et Madame de Sotenville, ni Tartufe, ni Alceste ne sont des caricatures.

Ce qui frappe encore, c'est combien Molière est rempli du moyen âge. Il a beaucoup emprunté à Rabelais, cela est certain ; mais il a en lui-même des

affinités avec le quinzième et le seizième siècle; il a de la veine et de la verve des anciens fabliaux. Loin d'être, sous ce rapport, du siècle de Louis XIV, que, dès son entrée, nous avons vu rompre avec le moyen âge, Molière y retourne comme à la source du vrai comique.

Il y a dans le comique deux choses : la profondeur et la gaieté. Quant à la gaieté, il n'y en a certes pas de plus vive. Molière ne rit pas du bout des lèvres, il ne raille pas à demi-mot; il est hardi, rude parfois, insolent même dans son comique; il boit à longs traits et largement à cette coupe d'ivresse qui rappelle en effet Rabelais. Voyez, par exemple, le dialogue de Lisette et de Sganarelle dans *l'Amour médecin* :

SGANARELLE.

Non, je suis contre elle dans une colère épouvantable.

LUCINDE.

Mais, mon père.....

SGANARELLE.

Je n'ai plus aucune tendresse pour toi.

LISETTE.

Mais.....

SGANARELLE.

C'est une friponne.....

LUCINDE.

Mais.....

SGANARELLE.

Une coquine qui ne me veut pas dire ce qu'elle a.

LISETTE.

C'est un mari qu'elle veut.

SGANARELLE, *faisant semblant de ne pas entendre.*

Je l'abandonne.

LISETTE.

Un mari.

SGANARELLE.

Je la déteste.

LISETTE.

Un mari.

SGANARELLE

Et la renonce pour ma fille.

LISETTE.

Un mari.

SGANARELLE.

Non, ne m'en parlez point.

LISETTE.

Un mari.

SGANARELLE.

Ne m'en parlez point.

LISETTE.

Un mari.

SGANARELLE.

Ne m'en parlez point.

LISETTE.

Un mari, un mari, un mari (1).

Ainsi encore maître Jacques, répétant à Harpagon, par son ordre, les bruits qui courent sur son compte :

HARPAGON.

Pourrais-je savoir de vous, maître Jacques, ce que l'on dit de moi?

(1) Acte I, scène III.

MAÎTRE JACQUES.

Oui, Monsieur, si j'étais assuré que cela ne vous fâchât point.

HARPAGON.

Non, en aucune façon.

MAÎTRE JACQUES.

Pardonnez-moi; je sais fort bien que je vous mettrais en colère.

HARPAGON.

Point du tout; au contraire, c'est me faire plaisir, et je suis bien aise d'apprendre comme on parle de moi.

MAÎTRE JACQUES.

Monsieur, puisque vous le voulez, je vous dirai franchement qu'on se moque partout de vous, qu'on nous jette de tous côtés cent brocards à votre sujet, et que l'on n'est point plus ravi que de vous tenir au cul et aux chausses, et de faire sans cesse des contes de votre lésine. L'un dit que vous faites imprimer des almanachs particuliers, où vous faites doubler les quatre-temps et les vigiles, afin de profiter des jeûnes où vous obligez votre monde; l'autre, que vous avez toujours une querelle toute prête à faire à vos valets dans le temps des étrennes, ou de leur sortie d'avec vous, pour vous trouver une raison de ne leur donner rien. Celui-là conte qu'une fois vous fîtes assigner le chat d'un de vos voisins, pour vous avoir mangé un reste de gigot de mouton; celui-ci, que l'on vous surprit une nuit en venant dérober vous-même l'avoine de vos chevaux, et que votre cocher, qui était celui d'avant moi, vous donna dans l'obscurité je ne sais combien de coups de bâton, dont vous ne voulûtes rien dire. Enfin, voulez-vous que je vous dise? on ne saurait aller nulle part où l'on ne vous entende accommoder de toutes pièces. Vous êtes la fable et la risée de tout le monde; et jamais on ne parle de vous que sous les noms d'avare, de ladre, de vilain et de fesse-Matthieu.

HARPAGON, *en battant maître Jacques.*

Vous êtes un sot, un maraud, un coquin et un impudent (1).

Voilà bien la verve âpre et rude, mais ingénue du moyen âge. Ce bon et vrai comique, si simple, si pri-

(1) Acte III, scène V.

mitif, les farces de Molière en sont toutes pleines; elles n'en sont pour ainsi dire que le cadre. Nous vous avons rappelé M. Josse; voyez encore dans le *Mariage forcé* Géronimo, et dans le *Médecin malgré lui* M. Robert. Tout cela est éminemment populaire; le rire vient aux lèvres et s'y perpétue sans que le spectateur ait besoin d'y entendre finesse. Les plus grands génies ont été populaires, et se sont fait goûter de tout le monde; leur cachet porte à la fois la double empreinte de la profondeur et de la popularité. Du reste, l'intrigue des farces de Molière n'est rien en elle-même; on sent que l'auteur a mis de côté la vraisemblance de plein gré, ne se souciant que de trouver matière à la peinture de nos travers. Son franc comique ne consiste nulle part en quelques étincelles jaillissant du dialogue; il est continu, développé; les caractères sont approfondis, les situations aussi, et de plus, elles sont traitées avec une variété de formes toujours nouvelle. La veine de Molière est abondante et large comme celle de tous les grands maîtres. On sent qu'il entre en plein dans les situations, qu'il en jouit, qu'il en est ravi tout le premier; cela est écrit avec joie, avec une sorte d'amour. Écoutons l'entretien entre Dorine et Mariane, qui se défend de déclarer à son père qu'elle se refuse, malgré ses exigences, à épouser Tartufe, qu'elle hait :

DORINE.

Non, non, je ne veux rien. Je vois que vous voulez
Être à Monsieur Tartufe; et j'aurais, quand j'y pense,
Tort de vous détourner d'une telle alliance.

Quelle raison aurais-je à combattre vos vœux ?
Le parti de soi-même est fort avantageux.
Monsieur Tartufe! ho! ho! n'est-ce rien qu'on propose ?
Certes, Monsieur Tartufe, à bien prendre la chose,
N'est pas un homme, non, qui se mouche du pied ;
Et ce n'est pas peu d'heur que d'être sa moitié.
Tout le monde déjà de gloire le couronne ;
Il est noble chez lui, bien fait de sa personne ;
Il a l'oreille rouge et le teint bien fleuri :
Vous vivrez trop contente avec un tel mari.

MARIANE.

Mon Dieu!...

DORINE.

Quelle allégresse aurez-vous dans votre âme,
Quand d'un époux si beau vous vous verrez la femme!

MARIANE.

Ah! cesse, je te prie, un semblable discours ;
Et contre cet hymen ouvre-moi du secours.
C'en est fait, je me rends, et suis prête à tout faire.

DORINE.

Non, il faut qu'une fille obéisse à son père,
Voulût-il lui donner un singe pour époux.
Votre sort est fort beau : de quoi vous plaignez-vous ?
Vous irez par le coche en sa petite ville,
Qu'en oncles et cousins vous trouverez fertile,
Et vous vous plairez fort à les entretenir.
D'abord chez le beau monde on vous fera venir.
Vous irez visiter, pour votre bienvenue,
Madame la baillive et madame l'élue,
Qui d'un siége pliant vous feront honorer.
Là, dans le carnaval, vous pourrez espérer
Le bal et la grand' bande, à savoir, deux musettes,
Et parfois Fagotin et les marionnettes ;
Si pourtant votre époux.....

MARIANE.

Ah! tu me fais mourir.
De tes conseils plutôt songe à me secourir.

DORINE.

Je suis votre servante.

MARIANE.

Hé! Dorine, de grâce...

DORINE.

Il faut, pour vous punir, que cette affaire passe.

MARIANE.

Ma pauvre fille!

DORINE.

Non.

MARIANE.

Si mes vœux déclarés...

DORINE.

Point. Tartufe est votre homme, et vous en tâterez.

MARIANE.

Tu sais qu'à toi toujours je me suis confiée :
Fais-moi...

DORINE.

Non, vous serez, ma foi, tartufiée (1).

La scène si connue du sonnet d'Uranie, dans les *Femmes savantes* (2), n'est pas conduite avec moins d'entrain.

Et quelle incomparable vigueur dans la peinture et le conflit des caractères et des contrastes! Chaque pièce nous fournit le type d'un personnage qu'on n'oublie plus : Harpagon, Arnolphe, Chrysale, Tartufe, Alceste, les Jourdain. Puis, la hardiesse des conceptions dramatiques, la force des situations : Arnolphe instruit à chaque nouvelle péripétie des tentatives d'Horace, et recevant enfin Agnès de sa main;

(1) Acte II, scène III.

(2) Acte III, scène II.

Orgon caché sous la table pendant la scène entre Tartufe et Elmire; Harpagon et son fils Cléante se reconnaissant mutuellement dans la scène du prêt à usure.

Ajoutons, de plus, le nombre et la variété des sujets traités. Caractères ou mœurs, tout l'homme, tout le siècle s'y retrouvent. Molière moissonne en plein champ; il s'empare des plus riches, des plus beaux sujets, et les interdit en quelque sorte à ses successeurs; après lui, on ne fera guère que glaner. Vanité des distinctions, fausse dévotion, amour de l'argent et amour de la vie, prétention du bel esprit, amour-propre d'auteur, abus de l'autorité en matière de science, de médecine spécialement, préjugés surannés en éducation, ridicules et corruption de la cour, de la ville, de la province, rigorisme enfin d'une vertu chagrine, qu'a-t-il manqué de tout cela à son labeur ? Et, en passant, quelle multitude d'autres choses !

Nous n'avons rien dit encore du style et de la langue de Molière, en un mot de la forme, chez lui non moins inimitable que le fond. En général, ce n'est pas précisément l'éloquence qu'on réclame d'un poëte comique, quoique le goût et le besoin de l'éloquence soient surtout le propre du génie français. Mais Molière est éloquent au plus haut degré, soit qu'on appelle éloquence la vivacité du discours, soit qu'on entende par là la vérité passionnée du sentiment. Nul poëte ne l'a surpassé sous ce rapport, et Racine lui-même n'est pas plus excellent. En fait d'éloquence sérieuse, les personnages raisonnables

des pièces de Molière nous présentent d'admirables modèles, et à ce propos, Messieurs, je dois vous indiquer ce que j'entends par ce mot de sérieux. C'est à l'infini que se rattache tout sérieux véritable; ce sont les idées infinies situées hors de nous et planant sur la vie humaine qui le caractérisent. Les Cléante, les Ariste de Molière représentent les lois générales de la raison gourmandant les travers de l'homme et de la société; leur éloquence est sérieuse dans le sens vrai du mot. Mais il est une autre sorte de sérieux, moins réel sans doute, et pourtant vrai par rapport à l'individu : c'est le sérieux de la passion dont il est transporté. Si rien n'est sérieux que ce qui est infini, nos passions en elles-mêmes ont un élément sérieux; elles sont, au fond, des désirs, et le désir en l'homme est chose infinie. Et qui, plus que Molière, a exprimé la passion dans sa vie et sa vérité? Le *Misanthrope*, par exemple, n'a pas seulement des fragments de cette éloquence, il en est tout rempli; le rôle d'Alceste est éloquent d'un bout à l'autre. Relisez, en particulier, toute la belle scène III de l'acte IV, entre lui et Célimène.

Molière, outre l'éloquence, a parfois la grâce. Quelques scènes d'amour sont écrites avec une sensibilité aimable et une grâce charmante. Nous avons déjà vu un morceau du *Dépit amoureux ;* il faut encore remarquer en ce genre quelques passages du *Sicilien ;* il ne faut surtout pas oublier la scène IV de l'acte II, dans le *Tartufe*, où Valère et Mariane se querellent et sont raccommodés par Dorine.

Quant au style proprement dit, Molière a été traité avec quelque sévérité par de bons juges, entre autres par Fénelon, dans sa *Lettre à l'Académie française*. Il commence par le louer : « Il faut avouer que Mo-« lière est un grand poëte comique. Je ne crains pas « de dire qu'il a enfoncé plus avant que Térence « dans certains caractères; il a embrassé une plus « grande variété de sujets; il a peint par des traits « forts presque tout ce que nous voyons de déréglé « et de ridicule. » Puis il continue ainsi : « En pen-« sant bien, il parle souvent mal; il se sert des « phrases les plus forcées et les moins naturelles. « Térence dit en quatre mots, avec la plus élégante « simplicité, ce que celui-ci ne dit qu'avec une mul-« titude de métaphores qui approchent du galima-« tias. J'aime bien mieux sa prose que ses vers. Par « exemple, l'*Avare* est moins mal écrit que les pièces « qui sont en vers. Il est vrai que la versification « française l'a gêné; il est vrai même qu'il a mieux « réussi pour les vers dans l'*Amphitryon*, où il a pris « la liberté de faire des vers irréguliers. Mais en gé-« néral, il me paraît, jusque dans sa prose, ne par-« ler point assez simplement pour exprimer toutes « les passions (1). »

Nous en convenons, quant à la limpidité du style, Térence l'emporte sur Molière; il est, d'ailleurs, toujours sobre d'expression; Fénelon est juste en cela. Mais, en somme, ne serait-on pas tenté d'em-

1 *Lettre à M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie française.* VII. *Projet d'un traité sur la comédie.*

prunter le langage d'Arsinoé pour dire à l'illustre archevêque, si digne d'être loué pour le charme et la délicatesse de son style :

> Ce que de *moins* que vous on en pourrait avoir
> N'est pas un si grand cas pour s'en tant prévaloir (1).

Sans doute les pièces de Molière renferment, outre plusieurs locutions vieillies, des phrases alambiquées, quelques tournures pénibles, surtout dans le langage de la galanterie. Cependant, on peut dire qu'en général sa prose est bonne; seulement, dans les tirades un peu longues, elle ressemble un peu à la prose d'un livre; c'est de la prose écrite plutôt que parlée. Mais les vers de Molière valent mieux que sa prose, et sous ce rapport encore, nous reprocherons à Fénelon d'avoir trop généralisé un jugement qu'il aurait dû préciser et restreindre. Racine a écrit les *Plaideurs* avec une correction que Molière n'a pas atteinte; mais la hâte avec laquelle ce dernier était souvent obligé de travailler explique pourquoi il a parfois négligé une pureté dont ailleurs il a donné des preuves. Son extrême facilité le servait bien dans les occasions où il fallait satisfaire, à heure fixe, ou les intérêts d'une troupe que les nouveautés faisaient vivre, ou les désirs d'un monarque pour l'amusement duquel l'impossible était sans cesse tenté; mais cette facilité de travail n'est pas toujours le gage de la facilité du style. Ainsi l'on convient généralement de la faiblesse comparative de

(1) *Le Misanthrope*, acte III, scène V.

la versification dans les deux derniers actes du *Tartufe*, tandis qu'on s'accorde à reconnaître que les trois premiers sont un chef-d'œuvre de style, où tout se trouve réuni, l'abondance, le nerf, la facilité. Il est étrange que Fénelon ne les ait pas exceptés de son blâme, comme il l'a fait pour l'*Amphitryon*. Cette dernière pièce est, en effet, une merveille sous le rapport de la versification; la diction y prend même, dans quelques scènes, un tour gracieux et délicat. D'autres se distinguent par une souplesse, une vivacité, une verve, que rien ne surpasse :

SOSIE.

Je vous dis que, croyant n'être qu'un seul Sosie,
Je me suis trouvé deux chez nous;
Et que de ces deux moi, piqués de jalousie,
L'un est à la maison, et l'autre est avec vous;
Que le moi que voici, chargé de lassitude,
A trouvé l'autre moi frais, gaillard et dispos,
Et n'ayant d'autre inquiétude
Que de battre et casser des os.

AMPHITRYON.

Il faut être, je le confesse,
D'un esprit bien posé, bien tranquille, bien doux,
Pour souffrir qu'un valet de chansons me repaisse!

SOSIE.

Si vous vous mettez en courroux,
Plus de conférence entre nous.....

AMPHITRYON.

Le moyen d'en rien croire, à moins qu'être insensé?

SOSIE.

Je ne l'ai pas cru, moi, sans une peine extrême.
Je me suis d'être deux senti l'esprit blessé,

Et longtemps d'imposteur j'ai traité ce moi-même.
Mais à me reconnaître enfin il m'a forcé;
J'ai vu que c'était moi, sans aucun stratagème;
Des pieds jusqu'à la tête il est comme moi fait,
Beau, l'air noble, bien pris, les manières charmantes;
Enfin, deux gouttes de lait
Ne sont pas plus ressemblantes;
Et, n'était que ses mains sont un peu trop pesantes,
J'en serais fort satisfait.

AMPHITRYON.

Achevons. As-tu vu ma femme?

SOSIE.

Non.

AMPHITRYON.

Pourquoi?

SOSIE.

Par une raison assez forte.

AMPHITRYON.

Qui t'a fait y manquer, maraud? Explique-toi.

SOSIE.

Faut-il le répéter vingt fois de même sorte?
Moi, vous dis-je; ce moi plus robuste que moi;
Ce moi qui s'est de force emparé de la porte;
Ce moi qui m'a fait filer doux;
Ce moi qui le seul moi veut être;
Ce moi de moi-même jaloux;
Ce moi vaillant, dont le courroux
Au moi poltron s'est fait connaître;
Enfin ce moi qui suis chez nous;
Ce moi qui s'est montré mon maître;
Ce moi qui m'a roué de coups (1).

Amphitryon est de 1668; le *Misanthrope*, de 1666. Mais déjà en 1664, Boileau, le grand connaisseur,

(1) Acte II, scène I.

adressait à Molière la satire II, sur l'accord de la rime et de la raison :

Rare et fameux esprit, dont la fertile veine
Ignore en écrivant le travail et la peine;
Pour qui tient Apollon tous ses trésors ouverts,
Et qui sais à quel coin se marquent les bons vers;
Dans les combats d'esprit savant maître d'escrime,
Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime.
On dirait, quand tu veux, qu'elle te vient chercher :
Jamais au bout du vers on ne te voit broncher;
Et, sans qu'un long détour t'arrête ou t'embarrasse,
A peine as-tu parlé, qu'elle-même s'y place.

A part les deux premières pièces de son théâtre, l'*Étourdi* et le *Dépit amoureux*, Molière n'avait encore donné en vers que l'*École des maris*, les *Fâcheux* et l'*École des femmes*. Mais, sous le rapport de l'aisance, de l'admirable facilité de la versification, l'*École des femmes* est sans reproche. Voyez, par exemple, la scène VI de l'acte II :

ARNOLPHE.

La promenade est belle.

AGNÈS.

Fort belle.

ARNOLPHE.

Le beau jour !

AGNÈS.

Fort beau.

ARNOLPHE.

Quelle nouvelle ?

AGNÈS.

Le petit chat est mort.

ARNOLPHE.

C'est dommage; mais quoi!
Nous sommes tous mortels, et chacun est pour soi.
Lorsque j'étais aux champs, n'a-t-il point fait de pluie?

AGNÈS.

Non.

ARNOLPHE.

Vous ennuyait-il?

AGNÈS.

Jamais je ne m'ennuie.

ARNOLPHE.

Qu'avez-vous fait encor ces neuf ou dix jours-ci?

AGNÈS.

Six chemises, je pense, et six coiffes aussi.

ARNOLPHE, *après avoir un peu rêvé.*

Le monde, chère Agnès, est une étrange chose!
Voyez la médisance, et comme chacun cause!
Quelques voisins m'ont dit qu'un jeune homme inconnu
Était, en mon absence, à la maison venu;
Que vous aviez souffert sa vue et ses harangues.
Mais je n'ai point pris foi sur ces méchantes langues,
Et j'ai voulu gager que c'était faussement...

AGNÈS.

Mon Dieu! ne gagez pas, vous perdriez vraiment.

ARNOLPHE.

Quoi! c'est la vérité qu'un homme...

AGNÈS.

Chose sûre.
Il n'a presque bougé de chez nous, je vous jure.

ARNOLPHE, *bas, à part.*

Cet aveu qu'elle fait avec sincérité
Me marque pour le moins son ingénuité.
(*Haut.*)
Mais il me semble, Agnès, si ma mémoire est bonne,
Que j'avais défendu que vous vissiez personne.

AGNÈS.

Oui ; mais quand je l'ai vu, vous ignoriez pourquoi,
Et vous en auriez fait sans doute autant que moi.

ARNOLPHE.

Peut-être. Mais enfin contez-moi cette histoire.

AGNÈS.

Elle est fort étonnante, et difficile à croire.
J'étais sur le balcon à travailler au frais,
Lorsque je vis passer sous les arbres d'auprès
Un jeune homme bien fait, qui, rencontrant ma vue,
D'une humble révérence aussitôt me salue :
Moi, pour ne point manquer à la civilité,
Je fis la révérence aussi de mon côté.
Soudain il me refait une autre révérence ;
Moi, j'en refais de même une autre en diligence ;
Et lui d'une troisième aussitôt repartant,
D'une troisième aussi j'y repars à l'instant.
Il passe, vient, repasse, et, toujours de plus belle,
Me fait à chaque fois révérence nouvelle :
Et moi, qui tous ces tours fixement regardais,
Nouvelle révérence aussi je lui rendais :
Tant que, si sur ce point la nuit ne fût venue,
Toujours comme cela je me serais tenue,
Ne voulant point céder, ni recevoir l'ennui
Qu'il me pût estimer moins civile que lui (1).

Nous avons dit un mot de la moralité de la comédie en général : quant à celle du théâtre de Molière, c'est un sujet qui mérite quelque développement. Nous retrouvons ici Fénelon :

« Un autre défaut de Molière, que beaucoup de « gens d'esprit lui pardonnent, et que je n'ai garde « de lui pardonner, c'est qu'il a donné un tour « gracieux au vice, avec une austérité ridicule et « odieuse à la vertu. Je comprends que ses dé-

(1) Acte II, scène VI.

« fenseurs ne manqueront pas de dire qu'il a traité « avec honneur la vraie probité, qu'il n'a attaqué « qu'une vertu chagrine et qu'une hypocrisie dé- « testable : mais, sans entrer dans cette longue dis- « cussion, je soutiens que Platon et les autres légis- « lateurs de l'antiquité païenne n'auraient jamais « admis dans leurs républiques un tel jeu sur les « mœurs (1). »

Ce jugement est sévère; mais sous quelques rapports on peut y souscrire. Nous y reviendrons plus tard en ce qui concerne le *Misanthrope* et le *Tartufe*. Mais en attendant, et en général, il faut convenir que Molière est rempli de crudités, disons mieux, d'indécences et de grossièretés. L'instinct qui le ramenait vers le moyen âge l'a conduit trop loin; il n'y a pas seulement puisé l'ingénuité, mais la licence; l'esprit de Molière est, comme je l'ai dit, l'esprit des vieux fabliaux. Sans doute, au point de vue purement comique, la tradition était aussi excellente que fidèle : *Maître Pierre Pathelin* est écrit avec une autre langue que *George Dandin*, et il signale d'autres travers; mais il est animé du même esprit. En France, le rire est toujours semblable à soi-même; le plaisir pris aux plaisanteries narquoises, aux allusions peu chastes, c'est la veine gauloise, coulant à travers toutes les transformations de la nation, et que nous retrouvons presque partout. Montesquieu lui a donné un gage dans les *Lettres persanes;* de nos jours, Béranger est encore un auteur de cette vieille famille,

(1) *Lettre à M. Dacier.* VII. *Projet d'un traité sur la comédie.*

et il n'est ni plus châtié ni plus honnête que Molière. Mais il est à remarquer que dans le style de la comédie, du moins, ce courant de ridicule grossier s'était presque perdu avant Molière. Le sérieux noble date du dix-septième siècle, et dès le commencement de cette époque, après l'immoralité ouverte de Jodelle, nous trouvons la comédie épurée, insipide peut-être, mais honnête. Ce fut Molière qui renoua le fil interrompu. Son temps blâma en lui les grossièretés de la forme : la *Critique de l'École des femmes* en rend témoignage; mais ce blâme n'atteignait pas le fond des choses, là même où elles l'eussent mérité; et *George Dandin*, sifflé il y a quelques années par un parterre scandalisé, n'excitait alors rien de pareil (1).

Comme Rabelais, comme Montaigne, comme La Fontaine, comme quelques modernes, Molière a exprimé, dans l'ensemble, une certaine morale moyenne, commune, réduite, admise par le gros de la société française ; morale qui n'est ni celle de l'Évangile, ni celle des païens, morale qu'on peut appeler celle de l'homme naturel bien né, morale que, dans sa vie, Molière réalise bien mieux que La Fontaine dans la sienne. Cette morale honore la probité, l'équité, la bienveillance; mais elle se maintient dans une modération de bon goût; elle fait bon marché de l'héroïque, du tragique, du sublime, en un mot de l'inflexibilité du devoir. Elle a, d'ailleurs, un article réservé. Elle laisse en dehors de son système cer-

(1) Il ne faut pas oublier que ceci a été écrit en 1845. (*Éditeurs.*)

tains devoirs que l'Évangile classe parmi les premiers : les devoirs qui règlent les rapports des sexes. Telle qu'elle est, cette morale généralement pratiquée, ne peut être professée expressément; mais un fabuliste, un auteur dramatique surtout, peuvent la mettre en scène, et à cet égard, le tableau de la moralité courante au dix-septième siècle ajoute un intérêt de plus au théâtre de Molière. Quelques beautés morales s'y trouvent sans doute, quoique, sous ce rapport, la raison y tienne plus de place que la vertu. Du reste, vous vous en souvenez, Messieurs, c'est ainsi que, pour sa part, Molière procédait à l'œuvre sociale. On échappait aux époques de barbarie, on voulait inaugurer une société nouvelle et polie; à la place de la liberté politique, on demandait en France la liberté des mœurs. C'est ainsi que commence une civilisation.

En Angleterre, l'œuvre civilisatrice commençait aussi; mais il y avait combat entre deux tendances : l'impulsion sérieuse, chrétienne, puritaine encore, luttait contre la corruption polie, introduite à la suite de Charles II; et le besoin des libertés politiques résistait de plus en plus aux empiétements du despotisme.

Somme toute, Molière a nui sans doute à la rectitude des idées morales, mais pas plus que bien d'autres : Boileau estimait Quinault plus dangereux; en Angleterre, Wicherley et Congrève sont d'une immoralité bien plus choquante; et de nos jours, en France, Alexandre Dumas, par exemple, a dépassé

Molière de bien loin. Molière, comme Racine, comme Corneille lui-même, se trouva vis-à-vis de son siècle, tantôt en lutte, et tantôt en accord. C'est la condition commune des grands esprits; les poëtes eux-mêmes l'ont signalé. Un grand poëte suit généralement son siècle en morale, tandis qu'il le devance ou le contredit en pensée, en goût, en style. Il y a erreur à envisager les génies supérieurs comme expression de leur siècle seulement. Voltaire ne fut que cela, et c'est ce qui l'empêcha d'atteindre à la véritable grandeur. La grandeur ne consiste ni à rompre en visière à son temps, ni à l'exprimer uniquement, mais à le résumer dans ses meilleures tendances, à le devancer, à le combattre dans ses mauvaises pentes. Ne pourrait-on pas trouver ici une des applications de ce mot divin : « Malheur à vous quand tous les hommes « diront du bien de vous! »

III. — Premières pièces de Molière.

L'*Étourdi*, représenté en 1653 et en province d'abord, est une comédie en cinq actes et en vers. L'idée en est agréable; c'est un valet adroit qui imagine mille tours pour servir l'amour de son maître, mais dont les inventions se trouvent sans cesse déjouées par l'étourderie de celui-ci. Malheureusement cette étourderie va jusqu'à l'extravagance, et quand Lélie, après d'innombrables maladresses, dit à l'habile Mascarille :

> Ah! c'est me faire honte
> Que de me tant prêcher! Suis-je un sot, à ton compte?

et que le valet lui répond :

> Non, pas du tout; mais bien quelque chose approchant (1)!

le lecteur se joint de bon cœur à la repartie. Il est vrai que, parfois, les étourderies de Lélie ne manquent pas d'une certaine grâce qui sent son gentilhomme; ainsi quand il défend, sans le connaître, un rival attaqué; quand il rend une bourse qu'allait dérober son valet pour lui fournir l'argent dont il a besoin. Mais il est dommage que, dès qu'il sait le fond des choses, il se repente de sa bonne action. L'optique de la scène, le jeu des acteurs, peuvent rendre tout spécieux, mais ne justifient pas tout, autrement il n'y aurait plus de règles. Il en est de même pour le romanesque outré des dénoûments; aussi c'est la lecture qui est la vraie pierre de touche des pièces de théâtre.

Ceci peut encore s'appliquer au *Dépit amoureux* (1654). Le mérite de cette pièce consiste en quelques scènes d'un comique agréable, celle, par exemple, de la brouillerie et du raccommodement des deux amants, plaisamment répétée par le valet et la suivante. Nous vous avons lu un fragment de cette jolie scène. Mais, dans tout cela, la grossièreté paraît trop; le fond est d'un romanesque extravagant, et encore plus indécent. On peut remarquer cependant, comme

(1) Acte IV, scène I.

indice de la verve qui allait se développer chez l'auteur, la caricature d'un pédant :

ALBERT.

Maître, j'ai voulu...

MÉTAPHRASTE.

Maître est dit *a magis ter :*
C'est comme qui dirait trois fois plus grand.

ALBERT.

Je meure,
Si je savais cela. Mais, soit, à la bonne heure.
Maître, donc...

MÉTAPHRASTE.

Poursuivez.

ALBERT.

Je veux poursuivre aussi ;
Mais ne poursuivez point, vous, d'interrompre ainsi.
Donc, encore une fois. maître, c'est la troisième,
Mon fils me rend chagrin : vous savez que je l'aime,
Et que soigneusement je l'ai toujours nourri.

MÉTAPHRASTE.

Il est vrai : *Filio non potest præferri*
Nisi filius.

ALBERT.

Maître, en discourant ensemble,
Ce jargon n'est pas fort nécessaire, me semble...
Mon père, quoiqu'il eût la tête des meilleures,
Ne m'a jamais rien fait apprendre que mes Heures,
Qui, depuis cinquante ans, dites journellement,
Ne sont encor pour moi que du haut allemand.
Laissez donc en repos votre science auguste,
Et que votre langage à mon faible s'ajuste.

MÉTAPHRASTE.

Soit.

ALBERT.

A mon fils, l'hymen me paraît faire peur ;
Et sur quelque parti que je sonde son cœur,
Pour un pareil lien il est froid, et recule.

MÉTAPHRASTE.

Peut-être a-t-il l'humeur du frère de Marc-Tulle ,
Dont avec Atticus le même fait *sermon*,
Et comme aussi les Grecs disent, *Athanaton*...

ALBERT.

Mon Dieu! maître éternel, laissez là, je vous prie,
Les Grecs, les Albanais, avec l'Esclavonie,
Et tous ces autres gens dont vous voulez parler :
Eux et mon fils n'ont rien ensemble à démêler.

MÉTAPHRASTE.

Eh bien donc, votre fils?

ALBERT.

Je ne sais si dans l'âme
Il ne sentirait point une secrète flamme ;
Quelque chose le trouble, ou je suis fort déçu ;
Et je l'aperçus hier, sans en être aperçu,
Dans un recoin du bois où nul ne se retire.

MÉTAPHRASTE.

Dans un lieu reculé du bois, voulez-vous dire,
Un endroit écarté, *latine*, *secessus;*
Virgile l'a dit : *Est in secessu locus...*

ALBERT.

Comment aurait-il pu l'avoir dit, ce Virgile,
Puisque je suis certain que, dans ce lieu tranquille,
Ame du monde enfin n'était lors que nous deux?

MÉTAPHRASTE.

Virgile est nommé là comme un auteur fameux
D'un terme plus choisi que le mot que vous dites,
Et non comme témoin de ce qu'hier vous vîtes.

ALBERT.

Et moi, je vous dis, moi, que je n'ai pas besoin
De terme plus choisi, d'auteur ni de témoin,
Et qu'il suffit ici de mon seul témoignage.

MÉTAPHRASTE.

Il faut choisir pourtant les mots mis en usage
Par les meilleurs auteurs : *Tu vivendo bonos*,
Comme on dit, *scribendo sequare peritos.*

ALBERT.

Homme ou démon, veux-tu m'entendre sans conteste?

MÉTAPHRASTE.

Quintilien en fait le précepte (1)...

Les *Précieuses ridicules* (1659) furent pour Molière ce qu'*Andromaque* allait être pour Racine. Parvenu à la véritable comédie, c'est ici qu'il attaque pour la première fois les travers de son siècle. Aujourd'hui l'épithète de *ridicules* ne nous est plus nécessaire ; le mot de *précieuses* dit tout ; alors il n'en était pas de même, et ce nom honorable se prenait dans la vraie acception du terme. Boileau dit encore :

C'est une précieuse,
Reste de ces esprits jadis si renommés
Que d'un coup de son art Molière a diffamés (2).

Sous le poids du ridicule on oublia, en effet, les services rendus aux mœurs par ces femmes distinguées et ces sociétés choisies que résume le nom de l'hôtel Rambouillet. Les belles conversations et les romans à la Scudéri tombèrent du même coup. Leur temps

(1) Acte II, scène VII. (2) Satire X.

était passé; on ne pouvait plus voir que l'abus et l'excès des recherches et des délicatesses qui avaient combattu l'ancienne grossièreté. Ceci est un fait dont l'appréciation n'est pas sans importance. On sait l'exclamation du vieillard qui s'écria du parterre : « Cou« rage, Molière, voici la bonne comédie, » et le mot de Ménage qui, voyant jouer des ridicules dont il avait été complice, disait en sortant du théâtre : « Il « nous faudra brûler ce que nous avons adoré. »

Au fait, les *Précieuses ridicules* sont une farce pleine de verve et de gaieté, mais d'une jovialité un peu grossière. L'absurdité des précieuses éclate par le contraste du gros bon sens et de la rude franchise de Gorgibus, en qui la bourgeoisie de cette époque est représentée. Il faut en convenir, la donnée de la pièce est violente; ces amants rebutés qui envoient leurs valets habillés en seigneurs pour jouer des filles honnêtes malgré leur ridicule outré, est une de ces invraisemblances que Molière jette souvent dans les premières scènes qui font la base de l'action, et qu'il faut lui passer, grâce aux effets comiques qu'il en fait jaillir.

Sganarelle (1660) est une farce invraisemblable et grossière, écrite en vers, mais peu digne de cet honneur. L'intrigue en est mauvaise; ce sont quatre personnages, dont chacun se croit trompé par un autre, au profit d'un tiers. Ici Molière attaque pour la première fois une classe qu'on devrait plaindre, et dont il est reçu de rire : Sganarelle est une peinture des

tourments que fait subir à l'amour-propre des maris l'infidélité réelle ou prétendue de leurs femmes. Sous l'apparence d'une intrigue bouffonne, se développe ainsi un trait du cœur humain, et c'est par là que cette farce touche à la vraie comédie. Elle est d'ailleurs semée de plaisanteries ignobles sur l'infidélité conjugale; mais elle renferme quelques vers plaisants et bien tournés, notamment dans le monologue de Sganarelle :

Je hais de tout mon cœur les esprits colériques,
Et porte grand amour aux hommes pacifiques.
Je ne suis point battant de peur d'être battu,
Et l'humeur débonnaire est ma grande vertu.
Mais mon honneur me dit que d'une telle offense
Il faut absolument que je prenne vengeance;
Ma foi! laissons le dire autant qu'il lui plaira!...
Quand j'aurai fait le brave, et qu'un fer, pour ma peine,
M'aura d'un vilain coup transpercé la bedaine,
Que par la ville ira le bruit de mon trépas,
Dites-moi, mon honneur, en serez-vous plus gras?

IV. — L'École des maris. (1661.) — Les Facheux. (1661.)

L'École des maris, d'un ordre littéraire bien plus élevé que les pièces précédentes, ouvre la série des chefs-d'œuvre de Molière. L'idée principale de cette pièce est de montrer les avantages d'une éducation libérale pour les jeunes filles, en contraste avec les dangers attachés à un genre de vie rigide et trop comprimé.

Deux frères âgés sont chargés de l'éducation de

deux sœurs, destinées à être un jour leurs femmes. La pupille de l'aîné, amenée à la vertu et à la déférence par une direction douce et complaisante, finit par épouser de plein gré son tuteur; l'autre est poussée au désordre et à la révolte par des traitements tout opposés. Au comique de caractère se joint le comique de situation, lorsqu'on voit le tuteur morose et grondeur se féliciter des soins qu'il prend pour s'assurer sa future épouse, tandis que la jeune fille se moque de lui, le fait porteur de messages entre elle et son amant, et finit par épouser celui-ci à la barbe du gardien berné. Mais Sganarelle est tellement sot qu'on ne saurait rien conclure de ses excentricités. Au fait, à quelle conclusion Molière voulait-il arriver? Sauf peut-être quelques rares exceptions, a-t-il jamais prétendu prouver quelque chose? Peindre fidèlement des caractères, les idéaliser, les grouper, les faire ressortir par leurs contraires, voilà à quoi le poussait sa vocation de poëte. On était las de l'éducation roide et austère des siècles passés; Molière s'associa aux nouvelles tendances, et à cet égard il alla peut-être trop loin. Ariste, le sage de la pièce, est plus raisonnable que son frère, sans doute; il le montre dans ces vers qui résument le dessein général de l'œuvre :

Leur sexe aime à jouir d'un peu de liberté :
On le retient fort mal par tant d'austérité;
Et les soins défiants, les verrous et les grilles
Ne font pas la vertu des femmes et des filles :
C'est l'honneur qui les doit tenir dans le devoir,
Non, la sévérité que nous leur faisons voir.
C'est une étrange chose, à vous parler sans feinte,
Qu'une femme qui n'est sage que par contrainte.

En vain sur tous ses pas nous prétendons régner,
Je trouve que le cœur est ce qu'il faut gagner (1).

Tout cela est sans réplique; mais voici qui pourrait l'être moins :

Il nous faut en riant instruire la jeunesse,
Reprendre ses défauts avec grande douceur,
Et du nom de vertu ne lui point faire peur.
Mes soins pour Léonor ont suivi ces maximes;
Des moindres libertés je n'ai point fait des crimes;
A ses jeunes désirs j'ai toujours consenti,
Et je ne m'en suis point, grâce au ciel, repenti.
J'ai souffert qu'elle ait vu les belles compagnies,
Les divertissements, les bals, les comédies;
Ce sont choses, pour moi, que je tiens, de tout temps,
Fort propres à former l'esprit des jeunes gens;
Et l'école du monde, en l'air dont il faut vivre,
Instruit mieux, à mon gré, que ne fait aucun livre.
Elle aime à dépenser en habits, linge et nœuds ;
Que voulez-vous? je tâche à contenter ses vœux.

SGANARELLE.

Quoi! si vous l'épousez, elle pourra prétendre
Les mêmes libertés que fille on lui voit prendre?

ARISTE.

Pourquoi non?

SGANARELLE.

Vos désirs lui seront complaisants
Jusques à lui laisser et mouches et rubans?

ARISTE.

Sans doute.

SGANARELLE.

A lui souffrir, en cervelle troublée,
De courir tous les bals et les lieux d'assembleé ?

ARISTE.

Oui vraiment.

(1) Acte I, scène II.

SGANARELLE.

Et chez vous iront les damoiseaux?

ARISTE.

Et quoi donc?

SGANARELLE.

Qui joueront et donneront cadeaux.

ARISTE.

D'accord.

SGANARELLE.

Et votre femme entendra les fleurettes?

ARISTE.

Fort bien.

SGANARELLE.

Et vous verrez ces visites muguettes
D'un œil à témoigner de n'en être point soûl?

ARISTE.

Cela s'entend.

SGANARELLE.

Allez, vous êtes un vieux fou (1).

Sans tout à fait souscrire au dernier mot de Sganarelle, on ne peut guère s'empêcher de trouver quelque imprudence dans le système d'Ariste. Ce sont deux excès opposés qui se font la leçon.

Quant aux tendances plus générales de l'*École des maris*, elles s'expriment dans ces vers d'Ariste :

Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder,
Et jamais il ne faut se faire regarder.
L'un et l'autre excès choque, et tout homme bien sage
Doit faire des habits ainsi que du langage,

(1) Acte I, scène II.

N'y rien trop affecter, et, sans empressement,
Suivre ce que l'usage y fait de changement.
Mon sentiment n'est pas qu'on prenne la méthode
De ceux qu'on voit toujours renchérir sur la mode,
Et qui, dans cet excès dont ils sont amoureux,
Seraient fâchés qu'un autre eût été plus loin qu'eux :
Mais je tiens qu'il est mal, sur quoi que l'on se fonde,
De fuir obstinément ce que suit tout le monde ;
Et qu'il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous,
Que du sage parti se voir seul contre tous (1).

C'est bien, en effet, la morale du bon sens, accommodante par-dessus tout. Elle se montre d'abord à propos de vêtements et de langage, et si l'auteur s'en tenait là, il n'y aurait rien à redire ; un plus sage que lui a décidé la question. Mais les derniers vers de la tirade en révèlent la véritable portée. Oui, Molière a suivi la loi des autres génies : il a devancé son siècle en goût, en style, en forme enfin ; en morale, il n'a fait que le suivre. Sans parler de plusieurs maximes réellement immorales, bien des mots indiquent sa pensée de manière qu'on ne s'y peut tromper. Ainsi les derniers vers de la pièce, où Lisette s'adresse ainsi au parterre :

Vous, si vous connaissez des maris loups-garous,
Envoyez-les au moins à l'école chez nous (2).

Quid libet audendi, etc.

La même année vit paraître les *Fâcheux*, pièce en trois actes, conçue, faite, apprise et représentée en quinze jours, nous dit l'auteur lui-même. C'est le premier modèle de ces comédies *à tiroir*, où une in-

(1) Acte I, scène I. (2) Acte III, scène X.

trigue à peu près nulle sert de cadre à une suite de scènes dans lesquelles se succèdent plusieurs caractères ridicules, indépendants les uns des autres. L'idée de représenter un homme occupé d'une affaire essentielle, et assailli par une interminable succession d'importuns, fut probablement suggérée à Molière par la nécessité d'avoir une comédie prête à jour fixe; mais c'était néanmoins une idée heureuse et une invention. Des caractères comiques habilement dessinés ou indiqués, des détails techniques de jeu et de chasse admirablement vaincus par l'art du versificateur, un style généralement correct et pur, rendent la rapide composition de cette pièce plus étonnante encore.

V. — L'École des femmes. (1661.)

A cet amusement succéda, à la fin de l'année, une pièce où Molière s'éleva, littérairement parlant, au-dessus de tout ce que l'on connaissait jusqu'alors. L'*École des femmes*, production tout originale, si l'on en excepte quelques détails heureux empruntés soit à une nouvelle de Scarron, soit à l'*Asinaria* de Plaute, est un ouvrage capital, un des monuments les plus caractéristiques du génie de Molière.

Le sujet a de l'analogie avec celui de l'*École des maris*, mais il renferme une idée de plus. Arnolphe croit s'assurer une épouse fidèle et soumise en s'emparant, dès son enfance, d'une jeune fille qu'il fait élever à sa guise. Écoutons-le lui-même là-dessus :

Je me vois riche assez pour pouvoir, que je croi,
Choisir une moitié qui tienne tout de moi,
Et de qui la soumise et pleine dépendance
N'ait à me reprocher aucun bien ni naissance.
Un air doux et posé, parmi d'autres enfants,
M'inspira de l'amour pour elle dès quatre ans :
Sa mère se trouvant de pauvreté pressée,
De la lui demander il me vint en pensée ;
Et la bonne paysanne, apprenant mon désir,
A s'ôter cette charge eut beaucoup de plaisir.
Dans un petit couvent, loin de toute pratique,
Je la fis élever selon ma politique ;
C'est-à-dire, ordonnant quels soins on emploierait
Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait.
Dieu merci, le succès a suivi mon attente ;
Et grande, je l'ai vue à tel point innocente,
Que j'ai béni le ciel d'avoir trouvé mon fait,
Pour me faire une femme au gré de mon souhait.
Je l'ai donc retirée ; et comme ma demeure
A cent sortes de gens est ouverte à toute heure,
Je l'ai mise à l'écart, comme il faut tout prévoir,
Dans cette autre maison où nul ne me vient voir ;
Et, pour ne point gâter sa bonté naturelle,
Je n'y tiens que des gens tout aussi simples qu'elle (1).

Nous ne chagrinerons pas Arnolphe en lui demandant par quels moyens il a réussi à rendre Agnès si parfaitement ignorante, quoique, malgré lui, elle ait appris à lire et à écrire. Mais qu'est-ce qui a poussé Arnolphe à cette extrémité? Chrysalde lui reproche

... cette raillerie
Dont cent pauvres maris ont souffert la furie (2).

C'est donc sa propre expérience qui l'a éclairé. Vieux garçon, après avoir trompé bien des gens, il craint à son tour d'être trompé, et il s'imagine de faire de

(1) Acte I, scène 1. (2) *Ibid.*

l'ignorance la gardienne de la vertu de sa future épouse. Voici quel est son idéal :

Non, non, je ne veux point d'un esprit qui soit haut ;
Et femme qui compose en sait plus qu'il ne faut.
Je prétends que la mienne, en clartés peu sublime,
Même ne sache pas ce que c'est qu'une rime;
Et, s'il faut qu'avec elle on joue au corbillon,
Et qu'on vienne à lui dire à son tour : Qu'y met-on ?
Je veux qu'elle réponde, Une tarte à la crême;
En un mot, qu'elle soit d'une ignorance extrême:
Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,
De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer (1).

Agnès n'a donc rien appris; mais quand, l'occasion présentée, nous voyons sa naïveté se tourner contre Arnolphe, qu'elle prend sans crainte et sans remords les plus grandes libertés, qu'elle lui dit les choses les plus amères et les plus profondes, qu'enfin, pour s'affranchir, elle développe autant de finesse que la femme la plus spirituelle, nous comprenons que la confusion de l'ignorance et de l'innocence est un préjugé fort déraisonnable, et qui pouvait mériter d'être signalé. Mais ceci convenu, nous devons observer que la leçon est rendue inutile par le degré d'ignorance d'Agnès. Un tel excès ne se rencontre pas. Sous le rapport moral, d'ailleurs, l'à-propos de cette leçon ne saurait racheter ni l'indécence des détails, ni l'esprit général dans lequel la pièce est conçue. Le spectacle de l'innocente Agnès se livrant à un séducteur étourdi, sans le moindre gage pour l'avenir, n'a certainement rien de fort salutaire. Du reste,

(1) Acte I, scène I.

des situations analogues se retrouvent bien souvent dans le théâtre de Molière.

Mais si, écartant le point de vue de la moralité, nous nous en tenons à celui de l'art, quelle pièce charmante est l'*École des femmes!* Quoi de plus comique que ce rôle d'Arnolphe, confident d'Horace, et cet avantage immense perdu pour lui par la finesse d'Agnès! L'auteur se loue lui-même là-dessus dans la *Critique de l'École des femmes* (1).

Il y a des défauts, on ne peut le nier; l'action manque de vraisemblance; les rencontres fréquentes d'Arnolphe avec Horace, ce changement de nom inconnu à ce dernier, tout cela est peu probable, et lorsque dans l'une de ces rencontres fortuites on entend Horace dire à son rival :

La place m'est heureuse à vous y rencontrer (2),

on s'aperçoit que Molière a cherché à faire passer un défaut qu'il sentait, et on répondrait volontiers : « Oui, heureuse pour la commodité de l'auteur. » Ce qui est beaucoup plus grave, c'est le dénoûment. Il est très vicieux; c'est peut-être, avec celui de l'*Avare*, le plus défectueux du théâtre de Molière. Ici plus qu'ailleurs, le dénoûment aurait dû sortir des caractères et des passions; il eût été convenable de

(1) Voici ce qu'il met dans la bouche d'Uranie : « Pour moi, je trouve que la « beauté du sujet de l'*École des femmes* consiste dans cette confidence per« pétuelle; et ce qui me paraît assez plaisant, c'est qu'un homme qui a de l'es« prit, et qui est averti de tout par une innocente qui est sa maîtresse, et par « un étourdi qui est son rival, ne puisse avec cela éviter ce qui lui arrive. » (Scène VII.)

(2) Acte IV, scène VI.

voir Arnolphe privé d'Agnès par les moyens mêmes qu'il a employés pour se la conserver.

Mais le style et la versification de cette comédie sont admirables ; c'est, par excellence, la pièce aux vers naturels, faciles, heureux, aux situations plaisantes. Nous avons remarqué déjà la scène VI de l'acte II ; il est impossible de ne pas mentionner aussi la scène II de l'acte III, le sermon préparatoire d'Arnolphe à Agnès : « Je vous épouse, Agnès, » etc. Dans son ensemble, c'est un chef-d'œuvre de gaieté française, ou, si l'on veut, gauloise. Le *Tartufe*, le *Misanthrope* même, les *Femmes savantes*, d'autres comédies sans doute font rire, mais d'un rire différent ; leur comique est plus élevé ; ici nous avons la gaieté éminemment bourgeoise, la gaieté de la classe moyenne au moyen âge ; gaieté, il est vrai, moins joviale, moins *gaie* que celle des autres nations. Le peuple français, quoi qu'on en dise, n'est pas le plus gai des peuples ; une nation très gaie par nature n'aurait pas besoin de tant d'esprit pour rire ; le seul vrai rire est le rire enfantin. En France il faut chatouiller l'esprit pour faire rire, et sous ce chatouillement il y a toujours une petite pointe qui fait pleurer ou rougir. Le Français voit dès l'abord le ridicule des choses ; il n'a pas besoin de se désabuser ; il est né désabusé, comme ses premiers essais le témoignent. Il est dans sa nature d'apercevoir le mal, le laid, le ridicule, où les autres ont le bonheur de ne pas le voir. C'est ce genre de gaieté qui domine dans l'*École*

des femmes et, en général, dans tout le théâtre de Molière.

Le résumé de ce genre d'esprit se trouve dans ce mot de la lettre de J.-J. Rousseau à d'Alembert : « La malice de l'un punit la sottise de l'autre, et les « sots sont les victimes des méchants. »

L'intérêt manque, comme à dessein, dans la plupart des pièces de Molière ; il se passe le plus souvent de cette sympathie, de cette demi-anxiété qu'excite la réussite ou l'échec de certains personnages. Le *Misanthrope* fait exception ; le noble cœur d'Alceste ne saurait laisser le spectateur indifférent. Dans le *Tartufe*, aussi, on jouit réellement de la confusion, de la punition de l'hypocrite, qui jetait le trouble dans une famille respectable. Dans les *Femmes savantes* encore, on porte de l'intérêt à l'attachement de Clitandre et d'Henriette. Mais c'est à peu près tout. L'absence d'intérêt dans la comédie datait de loin d'ailleurs; elle était dans l'esprit de l'époque, et cela se prolongea encore. Voyez le théâtre de Dancourt ; voyez *Turcaret;* voyez *Gil-Blas*, « cette « ample comédie à cent actes divers, » où les personnages se renouvellent sans cesse, n'excitant guère d'autre intérêt que celui de la curiosité et de l'esprit d'observation. Ce ne fut que plus tard que s'introduisit l'élément de l'intérêt, tel que nous le voyons se développer dans les *Deux Gendres* de M. Étienne, par exemple, ou dans l'*École des vieillards* de Casimir Delavigne.

Blâmerons-nous, approuverons-nous Molière, de

s'être en général passé de cette ressource? Je l'en louerais plutôt. Les personnages qu'il met en scène ne valent guère la peine qu'on s'y intéresse, et pour ma part je lui sais gré de ne pas me le demander.

VI. — La Critique de l'École des femmes. (1663.) — L'Impromptu de Versailles. — (1663.)

L'*École des femmes* avait eu un grand succès, et en même temps avait suscité des critiques très graves; Molière nous l'apprend lui-même dans la préface de cette pièce. « Bien des gens, dit-il, ont frondé d'a-« bord cette comédie; mais les rieurs ont été pour « elle. » L'envie s'était mise de la partie; on avait attaqué non-seulement le moraliste, mais l'écrivain. Molière en rit, et composa la jolie comédie en prose, ou plutôt la charmante conversation intitulée : *La Critique de l'École des femmes*. Il montre dans cette production ingénieuse et pleine de gaieté que la théorie de son art ne lui était pas moins familière que la pratique; il y expose ses doctrines littéraires par la bouche du personnage de Dorante, homme de cour raisonnable et de bon goût. Voici comment celui-ci s'exprime sur la difficulté relative de la comédie et de la tragédie :

Quand, pour la difficulté, vous mettriez un peu plus du côté de la comédie, peut-être que vous ne vous abuseriez pas. Car, enfin, je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la fortune, accuser les destins, et dire des injures aux dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le théâtre les défauts

de tout le monde. Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez; ce sont des portraits à plaisir où l'on ne cherche point de ressemblance, et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais, lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature : on veut que ces portraits ressemblent; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. En un mot, dans les pièces sérieuses, il suffit, pour n'être point blâmé, de dire des choses qui soient de bon sens et bien écrites; mais ce n'est pas assez dans les autres, il y faut plaisanter, et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens (1).

Un peu plus loin vient la profession de foi de Molière au sujet des règles :

Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles dont vous embarrassez les ignorants, et nous étourdissez tous les jours! Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poëmes; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait fort aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun n'y soit pas juge du plaisir qu'il y prend? — Si les pièces qui sont selon les règles ne plaisent pas, et que celles qui plaisent ne soient pas selon les règles, il faudrait, de nécessité, que les règles eussent été mal faites. Moquons-nous donc de cette chicane où ils veulent assujettir le goût du public. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir (2).

Si l'*École des femmes* avait été décriée, la *Critique* excita contre Molière une foule d'animosités. Les pe-

(1) Scène VII. (2) *Ibid.*

tits-maîtres, les marquis, qui avaient dit beaucoup de mal de la première de ces pièces, en dirent bien plus de celle-ci, où Molière leur rendait avec usure le ridicule qu'ils avaient cru déverser sur lui. C'est ce que Boileau rappelle dans le passage de son Épître VII dont nous avons parlé il y a quelques jours. Les mauvais auteurs, excités peut-être par quelques gens de la cour, à qui ne suffisait pas l'éloge que Molière fait d'eux en matière de goût, et croyant surtout avoir une injure personnelle à venger, lui déclarèrent une guerre à outrance et choisirent le même champ de bataille. Boursault, qui montra dans la suite un meilleur esprit et une plus belle âme, se laissa engager à composer contre Molière une mauvaise comédie, *le Portrait du peintre*. Molière ne fit pas attendre les représailles, et encouragé par le roi lui-même, qui le comblait de ses faveurs, il donna l'*Impromptu de Versailles*, petite pièce en prose, où, dans un cadre ingénieux et piquant, il fait la part de tous ses détracteurs, celle des marquis, celle des comédiens de l'hôtel de Bourgogne, qui, par jalousie de métier, faisaient de leur mieux pour lui nuire, et enfin celle de Boursault, qu'il marqua dans sa pièce d'un ridicule lent à effacer. On a trouvé, et vous trouverez aussi, Messieurs, que malgré la nature des attaques et la légitimité de la riposte, il eût fallu se contenter de désigner Boursault, et non pas le nommer. Sans même entrer dans la question morale, il faut dire qu'en cela Molière passa les bornes que la décence prescrit à l'art théâtral.

VII. — Le Mariage forcé. (1664.)

Cette farce en prose et en un acte, où l'intrigue est fort peu de chose, renferme des éléments et des situations d'un comique excellent. Rien de mieux que la scène où le vieux Sganarelle consulte Géronimo sur son mariage avec la jeune et coquette Dorimène :

SGANARELLE.

Il s'agit d'une chose de conséquence, que l'on m'a proposée ; et il est bon de ne rien faire sans le conseil de ses amis.

GÉRONIMO.

Je vous suis obligé de m'avoir choisi pour cela. Vous n'avez qu'à me dire ce que c'est.

SGANARELLE.

Mais auparavant je vous conjure de ne me point flatter du tout, et de me dire nettement votre pensée.

GÉRONIMO.

Je le ferai, puisque vous le voulez.

SGANARELLE.

Je ne vois rien de plus condamnable qu'un ami qui ne nous parle pas franchement.

GÉRONIMO.

Vous avez raison.

SGANARELLE.

Et, dans ce siècle, on trouve peu d'amis sincères.

GÉRONIMO.

Cela est vrai.

SGANARELLE.

Promettez-moi donc, seigneur Géronimo, de me parler avec toute sorte de franchise.

GÉRONIMO.

Je vous le promets.

SGANARELLE.

Jurez-en votre foi.

GÉRONIMO.

Oui, foi d'ami. Dites-moi seulement votre affaire.

SGANARELLE.

C'est que je veux savoir de vous si je ferai bien de me marier.

GÉRONIMO.

Qui? vous?

SGANARELLE.

Oui, moi-même, en propre personne. Quel est votre avis là-dessus?

GÉRONIMO.

Je vous prie auparavant de me dire une chose.

SGANARELLE.

Et quoi?

GÉRONIMO.

Quel âge pouvez-vous bien avoir maintenant?

Sganarelle prétend n'en rien savoir. Géronimo lui prouve qu'il doit avoir environ cinquante-trois ans, et lui donne en conséquence ce conseil :

GÉRONIMO.

Je ne vous conseille point de songer au mariage; et je vous trouverais le plus ridicule du monde, si, ayant été libre jusqu'à cette heure, vous alliez vous charger maintenant de la plus pesante des chaînes!

SGANARELLE.

Et moi, je vous dis que je suis résolu de me marier, et que je ne serai point ridicule en épousant la fille que je recherche.

GÉRONIMO.

Ah! c'est une autre chose. Vous ne m'aviez pas dit cela.

SGANARELLE.

C'est une fille qui me plaît et que j'aime de tout mon cœur.

GÉRONIMO.

Vous l'aimez de tout votre cœur?

SGANARELLE.

Sans doute; et je l'ai demandée à son père.

GÉRONIMO.

Vous l'avez demandée?

SGANARELLE.

Oui. C'est un mariage qui se doit conclure ce soir; et j'ai donné ma parole.

GÉRONIMO.

Oh! mariez-vous donc; je ne dis plus mot.

Et tout le reste de la scène. Avertissement de se mettre en garde contre les demandeurs de conseils! Quoi encore de plus plaisant que les scènes où Sganarelle consulte également ces deux philosophes que l'habitude des spéculations métaphysiques a rendus incapables des plus communes affaires de la vie! Molière s'est diverti à mettre ainsi en relief la sottise d'un certain dogmatisme et l'extravagance du pyrrhonisme. Ce n'est qu'à un talent du premier ordre qu'il appartient de saisir, en courant, tant de ridicules divers, tant de traits pris sur le vif.

VIII. — Don Juan, ou le Festin de pierre. (1665.)

Don Juan suivit le *Mariage forcé*. Ce mélodrame, sans action proprement dite, où l'horrible, le burlesque, le pathétique, le merveilleux se trouvent confondus, imitation du théâtre italien, et même espagnol, était d'un genre nouveau pour la France. C'était la première apparition du romantisme ; mais celui-ci n'y fit pas fortune ; son succès était réservé à d'autres temps.

Jamais Molière n'avait traité de sujet aussi grave. Don Juan est la personnification de l'athée conséquent, de celui dont l'esprit et le cœur ont dit également : « Il n'y a point de Dieu ! » Mais on ne comprit pas la portée de ce sujet ; on se laissa scandaliser par ce que la pièce contient de plus profond, la satire de l'hypocrisie :

SGANARELLE.

Ah ! monsieur, que j'ai de joie de vous voir converti ! Il y a longtemps que j'attendais cela ; et voilà, grâces au ciel, tous mes souhaits accomplis.

DON JUAN.

La peste le benêt !

SGANARELLE.

Comment, le benêt ?

DON JUAN.

Quoi ! tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire, et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon cœur ?

SGANARELLE.

Quoi! ce n'est pas... Vous ne... Votre... (*à part*) Oh! quel homme! quel homme! quel homme!

DON JUAN.

L'hypocrisie est maintenant un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. La profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée; et, quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle... On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti. Qui en choque un, se les attire tous sur les bras; et ceux que l'on sait même agir de bonne foi là-dessus, et que chacun connaît pour être véritablement touchés, ceux-là, dis-je, sont le plus souvent les dupes des autres; ils donnent bonnement dans le panneau des grimaciers, et appuient aveuglément les singes de leurs actions. Combien crois-tu que j'en connaisse qui, par ce stratagème, ont rhabillé adroitement les désordres de leur jeunesse, qui se font un bouclier du manteau de la religion, et, sous cet habit respecté, ont la permission d'être les plus méchants hommes du monde? On a beau savoir leurs intrigues, et les connaître pour ce qu'ils sont, ils ne laissent pas pour cela d'être en crédit parmi les gens; et quelque baissement de tête, un soupir mortifié, et deux roulements d'yeux, rajustent dans le monde tout ce qu'ils peuvent faire. C'est sous cet abri favorable que je veux me sauver, et mettre en sûreté mes affaires. Je ne quitterai point mes douces habitudes; mais j'aurai soin de me cacher, et me divertirai à petit bruit. Que si je viens à être découvert, je verrai, sans me remuer, prendre mes intérêts à toute la cabale, et je serai défendu par elle envers et contre tous. Enfin, c'est là le vrai moyen de faire impunément tout ce que je voudrai. Je m'érigerai en censeur des actions d'autrui, jugerai mal de tout le monde, et n'aurai bonne opinion que de moi. Dès qu'une fois on m'aura choqué tant soit peu, je ne pardonnerai jamais, et garderai tout doucement une haine irréconciliable. Je ferai le vengeur des intérêts du ciel; et, sous ce prétexte commode, je pousserai mes ennemis, je les accuserai d'impiété, et saurai déchaîner contre eux des zélés indiscrets, qui, sans connaissance de cause, crieront en public contre eux, qui les accableront d'injures, et les damneront hautement de leur autorité privée. C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle (1).

(1) Acte V, scène II.

C'était le prélude du *Tartufe;* mais on ne sut pas voir l'intention de l'auteur. On ne prit pas garde à la richesse d'imagination qui brille dans toute l'œuvre; on ferma les yeux sur ce qu'il y a de verve, de talent, d'éloquence dans les discours dont elle est semée. Il est vrai de dire que ceux-ci, peut-être, sentent trop le livre. On les admire en les lisant; mais pour le théâtre, ils sont trop longs. On goûta un peu mieux ce que la pièce contient de situations comiques; ainsi la scène où Don Juan en conte à la fois aux deux jeunes paysannes. Celle où il éconduit M. Dimanche, à force de politesse, est restée un chef-d'œuvre; elle a passé en proverbe ainsi que tout ce qui est excellent.

Thomas Corneille a mis *Don Juan* en vers; il n'y a guère changé que l'exclamation de Sganarelle après la catastrophe de son maître. Molière, selon sa coutume, avait fait reparaître, au milieu de ce mélange de fantastique et de terrible, un élément comique. Sganarelle s'écrie : « Ah! mes gages! mes gages! « Voilà, par sa mort, un chacun satisfait..... Tout le « monde est content; il n'y a que moi seul de mal- « heureux. Mes gages, mes gages, mes gages (1)! » Thomas Corneille se contente d'une moralité générale :

Il est englouti! Je cours me rendre ermite.
L'exemple est étonnant pour tous les scélérats;
Malheur à qui le voit, et n'en profite pas (2)!

(1) Acte V, scène VII.

(2) Acte V, scène IV.

IX. — L'Amour médecin. (1665.) — Le Médecin malgré lui. (1666.)

Ces deux pièces que nous réunissons ici, renferment une satire contre les médecins du temps, fort méritée et même modérée, si l'on en juge par les traditions et les documents qui nous sont restés. Voyez les *Mémoires* de Guy-Patin. On a besoin de s'en souvenir pour excuser la verdeur des attaques. Ainsi, dans l'*Amour médecin*, le dialogue entre le médecin Tomès et la suivante Lisette :

M. TOMÈS.

Comment se porte son cocher?

LISETTE.

Fort bien. Il est mort.

M. TOMÈS.

Mort?

LISETTE.

Oui.

M. TOMÈS.

Cela ne se peut.

LISETTE.

Je ne sais pas si cela se peut, mais je sais bien que cela est.

M. TOMÈS.

Il ne peut pas être mort, vous dis-je.

LISETTE.

Et moi, je vous dis qu'il est mort et enterré.

M. TOMÈS.

Vous vous trompez.

LISETTE.

Je l'ai vu.

M. TOMÈS.

Cela est impossible. Hippocrate dit que ces sortes de maladies ne se terminent qu'au quatorze ou au vingt-un; et il n'y a que six jours qu'il est tombé malade (1).

Vient la scène de la consultation :

M. DESFONANDRÈS.

Paris est étrangement grand, et il faut faire de longs trajets quand la pratique donne un peu.

M. TOMÈS.

Il faut avouer que j'ai une mule admirable pour cela, et qu'on a peine à croire le chemin que je lui fais faire tous les jours.

M. DESFONANDRÈS.

J'ai un cheval merveilleux, et c'est un animal infatigable.

M. TOMÈS.

Savez-vous le chemin que ma mule a fait aujourd'hui? J'ai été, premièrement, tout contre l'Arsenal; de l'Arsenal, au bout du faubourg Saint-Germain; du faubourg Saint-Germain, au fond du Marais; du fond du Marais, à la porte Saint-Honoré; de la porte Saint-Honoré, au faubourg Saint-Jacques; du faubourg Saint-Jacques, à la porte de Richelieu; de la porte de Richelieu, ici; et d'ici je dois aller encore à la place Royale.

M. DESFONANDRÈS.

Mon cheval a fait tout cela aujourd'hui; et de plus j'ai été à Ruel voir un malade.

M. TOMÈS.

Mais, à propos, quel parti prenez-vous dans la querelle des deux médecins Théophraste et Artémius? car c'est une affaire qui partage tout notre corps.

M. DESFONANDRÈS.

Moi, je suis pour Artémius.

(1) Acte II, scène II.

M. TOMÈS.

Et moi aussi. Ce n'est pas que son avis, comme on a vu, n'ait tué le malade, et que celui de Théophraste ne fût beaucoup meilleur assurément; mais enfin il a tort dans les circonstances, et il ne devait pas être d'un autre avis que son ancien. Qu'en dites-vous?

M. DESFONANDRÈS.

Sans doute. Il faut toujours garder les formalités, quoi qu'il puisse arriver.

M. TOMÈS.

Pour moi, j'y suis sévère en diable, à moins que ce soit entre amis; et l'on nous assembla un jour, trois de nous autres, avec un médecin de dehors, pour une consultation, où j'arrêtai toute l'affaire, et ne voulus point endurer qu'on opinât, si les choses n'allaient dans l'ordre. Les gens de la maison faisaient ce qu'ils pouvaient, et la maladie pressait; mais je n'en voulus point démordre, et la malade mourut bravement pendant cette contestation. Un homme mort n'est qu'un homme mort, et ne fait point de conséquence; mais une formalité négligée porte un notable préjudice à tout le corps des médecins.

SGANARELLE, *rentrant*.

Messieurs, l'oppression de ma fille augmente; je vous prie de me dire vite ce que vous avez résolu (1).

Sous le couvert des médecins, Molière attaquait en général l'abus de l'autorité dans les matières scientifiques, et le mépris, disons mieux, la haine de l'observation et de l'expérience. Convenons-en cependant : de toutes les classes ridiculisées par Molière, aucune ne supporta ses attaques d'aussi bonne grâce que les médecins. Cela devait être, puisque le poëte ne pouvait leur ôter ni leur crédit, ni leurs pratiques. Une profession peut se rire des satires, lorsque ses succès sont fondés sur le plus impérieux et le

(1) Acte II, scènes III et IV.

plus universel des sentiments, l'amour de la vie. Toutefois Molière contribua peut-être à dissiper le pédantisme, l'entêtement qui déshonoraient alors cette noble et utile classe de savants.

Dans le *Médecin malgré lui*, farce très réjouissante, se trouvent plusieurs mots heureux et célèbres, tels que celui de Martine à M. Robert : « Il me plaît « d'être battue (1); » celui de Sganarelle au sujet de la place du cœur et du foie : « Nous avons « changé tout cela (2), » et d'autres encore. Mais indépendamment de son mérite propre, cette pièce fait époque dans l'histoire de la littérature dramatique, parce qu'elle servit d'introduction et de passe-port à l'un des chefs-d'œuvre de Molière, au *Misanthrope*.

X. — Le Misanthrope. (1666.)

Jusqu'alors Molière ne s'était point élevé à la haute comédie. Ici, la connaissance qu'il avait du goût encore peu sûr de ses spectateurs lui fit craindre qu'ils ne rebutassent une pièce écrite dans un genre tout nouveau, où l'expression du ridicule se mêlait à des formes toujours nobles et délicates, convenables à des personnages pris dans la classe élevée de la société. Cette sorte de comédie, également éloignée du drame et de la farce, n'était point encore née. L'*École des maris* et l'*École des femmes*, vrais chefs-d'œuvre en leur genre, n'ont nullement le caractère de noblesse et d'élégance qui distingue le *Misan-*

(1) Acte I, scène II. (2) Acte II, scène VI.

thrope. La précaution de Molière ne fut pas superflue. Alceste, accueilli froidement à la scène, y fut souffert en faveur du ***Médecin malgré lui***, qui fut joué souvent le même jour, et dont la folle gaieté disposa les auditeurs à pardonner à Molière d'être quelquefois sublime dans le rôle du Misanthrope.

Avec cette pièce, nous arrivons au point culminant du génie de Molière. On ne l'a pas assez remarqué : il fut ici créateur, autant que Corneille l'avait été dans sa comédie du ***Menteur***. Mais ce n'est pas le ***Menteur*** qui fut la première comédie de caractère; cet honneur était réservé au ***Misanthrope***.

L'apparition de cette comédie est mémorable, non-seulement en elle-même, mais au point de vue des controverses qu'elle a soulevées, des jugements divers que des hommes éminents en ont portés. Fénelon, plus retenu que Rousseau, toutefois, a blâmé l'auteur assez énergiquement dans un passage que nous avons déjà cité : « Un autre défaut de Molière, « que beaucoup de gens d'esprit lui pardonnent, et « que je n'ai garde de lui pardonner, est qu'il a « donné un tour gracieux au vice, avec une austé« rité ridicule et odieuse à la vertu (1). » Quant à Rousseau, dans sa *Lettre à d'Alembert* sur les spectacles, ouvrage qui, par parenthèse, me semble son chef-d'œuvre par la grande somme de vérité qu'il contient, proportionnellement à l'erreur, il porte contre Molière un véritable acte d'accusation. Il lui impute l'intention de ridiculiser la vertu même :

(1) *Lettre à M. Dacier*. VII. *Projet d'un traité sur la comédie.*

« Vous ne sauriez me nier deux choses : l'une, « qu'Alceste, dans cette pièce, est un homme droit, « sincère, estimable, un véritable homme de bien ; « l'autre, que l'auteur lui donne un personnage ri- « dicule. C'en est assez, ce me semble, pour rendre « Molière inexcusable. On pourrait dire qu'il a joué « dans Alceste, non la vertu, mais un véritable dé- « faut, qui est la haine des hommes. A cela je ré- « ponds qu'il n'est pas vrai qu'il ait donné cette « haine à son personnage : il ne faut pas que ce nom « de misanthrope en impose, comme si celui qui le « porte était ennemi du genre humain. Une pareille « haine ne serait pas un défaut, mais une déprava- « tion de la nature et le plus grand de tous les vices. « Le vrai misanthrope est un monstre, etc... Le tort « de Molière n'est pas d'avoir fait du misanthrope « un homme colère et bilieux, mais de lui avoir « donné des fureurs puériles sur des sujets qui ne « devaient pas l'émouvoir... Ce caractère âpre et « dur, qui lui donne tant de fiel et d'aigreur dans « l'occasion, l'éloigne en même temps de tout cha- « grin puéril qui n'a nul fondement raisonnable, et « de tout intérêt personnel trop vif dont il ne doit « nullement être susceptible. Qu'il s'emporte sur tous « les désordres dont il n'est que le témoin, ce sont « toujours de nouveaux traits au tableau ; mais qu'il « soit froid sur celui qui s'adresse directement à « lui... Si ces distinctions sont justes, Molière a mal « saisi le misanthrope (1). »

(1) J.-J. ROUSSEAU. *Lettre à M. d'Alembert, sur son article* GENÈVE, *et*

Ce jugement n'est pas fondé, ou du moins ne l'est que jusqu'à un certain point. Nous en dirons autant de l'opinion commune, qui prête à Molière le désir de rendre sensibles les inconvénients d'une vertu trop rigide, trop entière. Il est déjà assez remarquable que l'opinion soit partagée sur le dessein du poëte; mais il est plus remarquable que chacune des deux suppositions qui se combattent soit combattue par l'ouvrage lui-même, dont l'examen prouve que Molière n'a pas pu avoir ou a manqué totalement chacun des desseins qu'on lui prête. Molière, dit-on, a voulu enseigner ce qu'il en coûte pour être trop complétement vertueux. Or, tout le monde peut s'assurer, en lisant cette pièce avec quelque attention, que ce qui rend le Misanthrope ridicule, ce n'est pas sa vertu, mais son emportement et sa ténacité puérile, et que ce qui le rend malheureux, ce n'est pas d'avoir suivi avec trop de rigueur les préceptes de la morale, mais, au contraire, d'avoir transigé avec elle; car s'attacher à Célimène, lui rester attaché après les preuves les plus évidentes de sa coquetterie, faire dépendre son bonheur des sentiments d'une femme sans principes, qu'est-ce autre chose, en effet, que transiger avec la loi qu'on s'est faite à soi-même, et s'exposer aux reproches qu'on adresse aux autres avec tant d'amertume? Quel spectateur ne se joint pas à Philinte pour lui dire :

Mais cette rectitude
Que vous voulez en tout avec exactitude,

particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville.

Cette pleine droiture où vous vous renfermez,
La trouvez-vous ici dans ce que vous aimez?...
Aux vœux (d'autres beautés) votre âme se refuse,
Tandis qu'en ses liens Célimène l'amuse,
De qui l'humeur coquette et l'esprit médisant
Semblent si fort donner dans les mœurs d'à présent.
D'où vient que, leur portant une haine mortelle,
Vous pouvez bien souffrir ce qu'en tient cette belle?
Ne sont-ce plus défauts dans un objet si doux?
Ne les voyez-vous pas, ou les excusez-vous (1)?

Les mêmes observations nous servent à répondre à J.-J. Rousseau, lorsqu'il prétend que l'intention de Molière a été de jeter du ridicule sur la vertu même. Si le poëte avait eu ce coupable dessein, il faut convenir qu'il s'y serait bien mal pris pour l'exécuter. Partout où Alceste est vertueux, il intéresse; s'il est choquant, c'est uniquement lorsqu'il met l'orgueil à la place de la vertu. Même dans la véhémence de l'indignation, qui n'est que la plus haute répugnance du sens moral, il n'est ni ridicule ni déplaisant. Distinguez dans la première scène les moments de la colère de ceux de l'indignation. Vous haussez les épaules quand il dit :

Et si, par un malheur, j'en avais fait autant,

(c'est-à-dire si j'avais témoigné de l'amitié à un inconnu)

Je m'irais, de regret, pendre tout à l'instant.

Mais vous n'êtes plus tenté de vous moquer, lorsque, un peu plus loin, il s'exprime ainsi :

Non, vous dis-je; on devrait châtier sans pitié
Ce commerce honteux de semblants d'amitié.

(1) Acte I, scène I.

Je veux que l'on soit homme, et qu'en toute rencontre
Le fond de notre cœur dans nos discours se montre,
Que ce soit lui qui parle, et que nos sentiments
Ne se masquent jamais sous de vains compliments.

Vous pouvez prendre Alceste en pitié quand vous l'entendrez s'écrier :

Je voudrais, m'en coûtât-il grand'chose,
Pour la beauté du fait, avoir perdu ma cause (1).
. . . .
Ce sont vingt mille francs qu'il m'en pourra coûter;
Mais pour vingt mille francs j'aurai droit de pester
Contre l'iniquité de la nature humaine,
Et de nourrir pour elle une immortelle haine (2).

C'est proprement « se réjouir de l'injustice (3). » Mais voici le contraire dans cette rigoureuse apostrophe d'Alceste aux courtisans de Célimène, après un entretien dont la médisance a fait tous les frais :

Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour;
Vous n'en épargnez point, et chacun a son tour :
Cependant aucun d'eux à vos yeux ne se montre,
Qu'on ne vous voie en hâte aller à sa rencontre,
Lui présenter la main, et d'un baiser flatteur
Appuyer les serments d'être son serviteur.

CLITANDRE.

Pourquoi s'en prendre à nous? Si ce qu'on dit vous blesse,
Il faut que le reproche à madame s'adresse.

ALCESTE.

Non, morbleu! c'est à vous; et vos ris complaisants
Tirent de son esprit tous ces traits médisants.
Son humeur satirique est sans cesse nourrie
Par le coupable encens de votre flatterie;
Et son cœur à railler trouverait moins d'appas,
S'il avait observé qu'on ne l'applaudît pas.

(1) Acte I, scène I. (2) Acte V, scène I. (3) I Corinthiens, XIII, 6.

C'est ainsi qu'aux flatteurs on doit partout se prendre
Des vices où l'on voit les humains se répandre (1).

Enfin, lorsque le tribunal des maréchaux veut arranger « d'Oronte et de lui la ridicule affaire, » Alceste dit, ce me semble, fort sensément :

Quel accommodement veut-on faire entre nous?
La voix de ces messieurs me condamnera-t-elle
A trouver bons les vers qui font notre querelle (2)?

Mais quand il ajoute presque aussitôt :

Hors qu'un commandement exprès du roi ne vienne
De trouver bons les vers dont on se met en peine,
Je soutiendrai toujours, morbleu! qu'ils sont mauvais,
Et qu'un homme est pendable après les avoir faits (3),

ce n'est plus le bon sens qui parle, mais l'orgueil; et, par une contradiction singulière, cette intraitable franchise est prête à fléchir devant « un commande- « ment du roi. » Mais je ne veux attribuer à ce trait qu'une valeur historique; je le laisse à la charge de l'auteur; le fétichisme royaliste était si bien enté sur tous les esprits, même sur le génie vigoureux de Molière, qu'il aura involontairement indiqué la volonté du souverain comme la dernière et fatale limite de la liberté de penser. Tel était l'abrutissement de ce beau siècle.

En résumé, Molière nous montre dans Alceste un homme qui tire la moitié de sa vertu de son orgueil, ce qui n'est pas un moyen de faire aimer la vertu. On pourrait passer en revue toutes les situations du *Misanthrope*, et faire voir que, dans chacune, Alceste

(1) Acte II, scène V. (2) Acte II, scène VII. (3) *Ibid.*

aurait évité le ridicule et le chagrin, si sa vertu avait été chrétienne. La vérité que le chrétien recueille du *Misanthrope*, c'est qu'il n'appartient qu'à la haute vertu d'être indulgente, ou, pour parler avec saint Jacques, qu'il n'appartient qu'à la sagesse « qui est « premièrement pure » d'être ensuite « paisible, trai- « table et point difficultueuse. » L'autre est obligée de suppléer à ce qui lui manque par la roideur ; pour ne vouloir pas être molle, elle est dure ; elle se venge d'une loi qui lui pèse en la faisant peser sur d'autres ; ce sont des chaînes qu'elle ne veut pas porter seule. Pour le *véritable* chrétien, il n'y a lieu de mépriser personne ; car il est à ses propres yeux « le premier « des pécheurs. » Pour lui, l'obéissance n'est pas pénible, car Dieu l'a convertie en amour ; il ne porte pas la vertu comme un joug ; il n'en souffre pas, il n'en murmure pas, il n'en est pas irrité ; ce n'est pas un esclavage qu'il veut faire partager à d'autres, mais un bonheur qu'il veut répandre autour de lui. Alceste n'en est pas encore là. Il est intéressant, cela est sûr, car il ressent

> Ces haines vigoureuses
> Que doit donner le vice aux âmes vertueuses (1).

Le besoin de vérité et de pureté qui le travaille jusqu'à le tourmenter, le chagrin qu'il éprouve à la vue des travers du siècle et de la corruption de la nature humaine, nous signalent en lui un des plus nobles exemplaires de cette nature déchue ; mais par cela même, il nous fait mieux voir quel intervalle sépare

(1) Acte I, scène I.

la plus haute vertu de main d'homme de l'ensemble « des dispositions que produit l'Évangile de paix. »

Molière a-t-il pensé à tout cela? Les spectateurs du *Misanthrope* pensent-ils à tout cela? Non pas distinctement. Mais nous avons vu combien il est difficile de supposer à Molière aucun autre dessein, ce qui me fait croire qu'il ne s'était pas bien rendu compte de son but, mais qu'un jour, ainsi qu'il arrive aux poëtes, tout le personnage apparut à ses yeux, avec l'ensemble des éléments qui en constituent l'individualité; car telle est la manière du poëte; c'est une synthèse rapide, instantanée, une vraie apparition; et sans cela, ni ses conceptions ne seraient compactes, ni ses caractères ne vivraient. Or, ce que Molière a conçu sous le nom d'Alceste, c'est bien ce que nous avons expliqué plus haut; et la leçon qui en ressort, à l'insu du poëte, est bien celle que nous en avons tirée; en sorte qu'il est arrivé ce qui n'est pas rare chez les poëtes, c'est que ce qu'il y a de plus précieux dans leurs conceptions est ce dont ils ont eu le moins conscience; et encore, qu'il a enseigné ce qu'il ne voulait pas enseigner, qu'il a enseigné en peignant. Chose admirable! il y a souvent dans tel poëte deux hommes, l'un qui moralise directement, et va, tant qu'il peut, à l'établissement d'une morale mondaine; l'autre qui *décrit*, et qui pousse vers la morale chrétienne. Cette morale a ainsi des amis parmi ses ennemis, et elle les défie de prouver aussi bien leur doctrine qu'ils démontrent et consolident la sienne.

Convenons-en cependant : toute juste, élevée, ad-

mirable que soit la leçon tirée du *Misanthrope* par un lecteur chrétien, cette pièce, pour le commun des auditeurs, pourrait exciter, jusqu'à un certain point, l'impression que Fénelon et Rousseau ont signalée. Il reste certain, après tout, que la seule fois que Molière a mis en scène un personnage vertueux, il l'a affublé de ridicule. Il est certain aussi, qu'à ce point de vue, Philinte, le flatteur, qui recueille la dépouille d'Alceste, semble présenté comme l'idéal du sage. On connaît le *Philinte* de Fabre d'Églantine, œuvre de la fin du siècle dernier, inspirée par ces lignes de Rousseau : « Au risque de faire rire aussi le « lecteur à mes dépens, j'ose accuser cet auteur « (Molière) d'avoir manqué de très grandes conve- « nances, une très grande vérité, et peut-être de « nouvelles beautés de situation ; c'était de faire un « tel changement à son plan que Philinte entrât « comme acteur nécessaire dans le nœud de sa pièce, « en sorte qu'on pût mettre les actions de Philinte « et d'Alceste dans une apparente opposition avec « leurs principes, et dans une conformité parfaite « avec leurs caractères. Je veux dire qu'il fallait que « le misanthrope fût toujours furieux contre les vices « publics, et toujours tranquille sur les méchancetés « personnelles dont il était la victime. Au contraire, « le philosophe Philinte devait voir tous les désor- « dres de la société avec un flegme stoïque, et se « mettre en fureur au moindre mal qui s'adressait « directement à lui (1). » Quoique le portrait de l'é-

(1) J.-J. ROUSSEAU. *Lettre à M. d'Alembert sur son article* GENÈVE, etc.

goïste achevé, dessiné par Fabre d'Églantine, prétende à tort reproduire le Philinte de Molière, cette méprise d'un homme de talent n'est cependant pas sans quelque signification.

Envisagé purement sous le rapport de l'art, le *Misanthrope* est sans contredit l'un des chefs-d'œuvre de Molière. D'autres pièces sont, il est vrai, plus pleines, plus entraînantes, plus vives dans leur marche; le *Misanthrope* est rempli de scènes charmantes, où tout est lié, mais qui ne se lient pas assez à l'ensemble de la pièce, et qui ne font pas faire un pas vers le dénoûment. Pour reconnaître et sentir ce défaut, il faut avoir en quelque sorte usé le plaisir que nous donnent tant de beautés nobles et délicates; longtemps la jouissance demeure trop complète pour laisser place à la critique. Et d'ailleurs, à part ce manque de liaison, tout est parfait dans le *Misanthrope*. Quelle vigueur dans le caractère principal! Quelles vives et heureuses oppositions! Quel brillant surtout dans le rôle de Célimène! Que tout cela est bien la véritable nature humaine, sous les traits et le langage de la société la plus choisie! Et quelle précision, quelle énergie, quelle vivacité de style! Comme, dans un sujet qui pouvait paraître moins gai que sérieux, le rire est sans cesse appelé sur les lèvres! Comme, ailleurs, dans la scène entre Alceste et Célimène, la passion se peint à la manière de Racine! Enfin, comme un dénoûment naturel, instructif et frappant, couronne toutes ces beautés!

XI. — TARTUFE. (1667.)

Tartufe est, à proprement parler, le chef-d'œuvre de Molière. Est-ce à dire que la portée philosophique de cette pièce soit supérieure à celle du *Misanthrope?* Nous en apprend-elle plus sur le fond de l'homme et même sur la société ? Évidemment non. Mais toute la question n'est pas là. L'examen de cette œuvre nous le montrera.

L'apparition du *Tartufe* eut lieu justement à l'époque brillante et glorieuse du règne de Louis XIV. Succès militaires, grandes constructions, divertissements magnifiques, galanteries royales, tout concourait à l'éclat de cette période, où la cour était mondaine essentiellement, et la religion pas précisément à la mode. Mais la religion, ou, si l'on veut, l'Église était puissante, honorée, accréditée; tout ce qui lui appartenait se voyait l'objet d'une grande considération; s'attacher à elle était un moyen de fortune, et l'on en usait sans scrupule.

D'autre part, on rencontrait des hommes vraiment religieux dont la vie faisait respecter la foi, et augmentait le lustre de la religion. Quant au roi, il n'était pas alors dévot comme il le devint plus tard; mais il avait des scrupules, et même de la superstition. L'homme vraiment pieux, disons-le en passant, n'est pas ce qu'on appelle dévot; il a d'autant moins de penchant à la superstition que sa piété est de meilleur aloi. On ne saurait dire que Louis XIV fût

vraiment pieux; mais lui et sa cour se partageaient entre le scrupule et la mondanité. Cela explique les difficultés que le *Tartufe* rencontra d'abord, et cela fait en même temps honneur au bon sens du monarque, dont la royale approbation s'étendit sur lui. L'auteur avait d'avance compté sur les gens de cour; il en eut pour lui sans doute un certain nombre; mais il eut contre lui un parti puissant, des dignitaires haut placés, le clergé même, dont un des membres avait, dit-on, servi de modèle au principal personnage. Averti des obstacles qu'il allait rencontrer, Molière eut besoin de courage pour mettre en œuvre sa conception. Il eut celui de l'honnête homme, et il eut aussi celui du poëte. Artiste avant tout, il ne put se refuser à ce que, pour un talent ordinaire, on appellerait la démangeaison de rendre sa pensée, mais à ce qu'ici nous devons nommer les sollicitations de son génie. Il mit au jour son chef-d'œuvre et celui de la scène comique.

Vous vous le rappelez, Messieurs, nous disions, il y a peu de jours, que la comédie admet la ressource de l'intérêt, mais qu'en général l'habitude de Molière était de n'en pas user. Ici, tout au contraire, il fait abonder un intérêt de sympathie qui va jusqu'au pathétique, au tragique même. De tous les amants représentés par Molière, il n'en est point de plus aimables que Valère et Mariane. Écoutez les supplications de Mariane aux genoux de son père; elles vous rappelleront quelque chose d'Iphigénie devant Agamemnon :

Mon père, au nom du ciel, qui connaît ma douleur,
Et par tout ce qui peut émouvoir votre cœur,
Relâchez-vous un peu des droits de la naissance,
Et dispensez mes vœux de cette obéissance.
Ne me réduisez point, par cette dure loi,
Jusqu'à me plaindre au ciel de ce que je vous doi;
Et cette vie, hélas! que vous m'avez donnée,
Ne me la rendez pas, mon père, infortunée.
Si, contre un doux espoir que j'avais pu former,
Vous me défendez d'être à ce que j'ose aimer,
Au moins, par vos bontés qu'à vos genoux j'implore,
Sauvez-moi du tourment d'être à ce que j'abhorre;
Et ne me portez point à quelque désespoir,
En vous servant sur moi de tout votre pouvoir.

ORGON, *se sentant attendrir.*

Allons, ferme, mon cœur! point de faiblesse humaine!

MARIANE.

Vos tendresses pour lui ne me font point de peine;
Faites-les éclater, donnez-lui votre bien,
Et, si ce n'est assez, joignez-y tout le mien;
J'y consens de bon cœur, et je vous l'abandonne :
Mais, au moins, n'allez pas jusques à ma personne;
Et souffrez qu'un couvent, dans les austérités,
Use les tristes jours que le ciel m'a comptés.

On rentre dans le comique à la réponse d'Orgon :

Mortifiez vos sens avec ce mariage,
Et ne me rompez pas la tête davantage (1).

A ce propos, Messieurs, remarquons la parenté du génie de Molière avec celui de l'auteur de *Gil Blas*. A la fin de son œuvre, lorsque Le Sage nous a montré son héros tranquille, amélioré, heureux, et que nous nous laissons doucement attendrir au tableau qu'il vient de nous tracer, il tourne court, et comme Molière, nous repousse vers le comique.

(1) Acte IV, scène III.

Est-ce d'avance et de parti pris que Molière a introduit ce vif intérêt dans le *Tartufe?* Nous ne le pensons pas; nous croyons que, comme chez tous les grands maîtres, ceci n'est pas le fruit d'un raisonnement, mais plutôt le résultat de la donnée générale de l'œuvre. Un sujet pareil réclamait par lui-même l'intervention de l'intérêt. Tartufe est ridicule sans doute, mais il est beaucoup plus que cela, il est redoutable, et jamais Molière n'eût traité ce caractère s'il n'en eût été lui-même effrayé. L'excès de dépravation recouvert par l'hypocrisie religieuse en fait un personnage horrible; il faut que sa présence menace l'existence d'une ou de plusieurs personnes, qui devront, par là même, être représentées de manière à inspirer de la sympathie; car, si elles n'étaient pas aimables, que nous importerait leur perte? Aussi, outre les deux amants, toute la famille attire et mérite l'intérêt : une femme aimable et sage, un fils impétueux, mais honnête et franc, un frère sensé et respectable, une position honorable. Ils étaient heureux et unis, le malheur fond chez eux dès que l'imposteur y a mis le pied; ce sont deux ou trois générations, c'est tout un monde en proie à la perturbation; affections, fortune, honneur, ils sont atteints de tous les côtés. Ici nous ne saurions trop admirer l'art merveilleux avec lequel est rendu propre à la scène comique un sujet qui paraissait trop hideux pour elle. Comme, dans la tragédie, l'horreur s'adoucit et se purifie par la pitié, de même, dans la comédie, l'horreur est tempérée par le ridicule. Mais ce ridi-

cule ne doit point être le plaisant ou le facétieux qui peut se rencontrer dans les autres personnages; il doit être produit par le développement même du caractère vicieux. Ridiculisez donc le personnage qui fait horreur, et vous aurez résolu le problème. Mais que de génie pour en venir à bout! C'est ce mérite que fait ressortir Ducis, dans son épître à Legouvé :

Que ne peut le génie! Il sait, par son prestige,
Changer l'horreur en charme, et l'obstacle en prodige.
L'obstacle est l'ennemi qu'il se plaît à dompter;
Mais il est des efforts qu'il ne faut pas tenter.
Qui l'eût cru cependant, qu'un fourbe, un misérable,
Lascif, dévot, impie, humblement exécrable,
Le *pauvre homme* en un mot, qui, frais, pieux et doux,
Vous mène par le nez le plus crédule époux,
Veut corrompre sa femme en épousant sa fille,
S'empare, en priant Dieu, des biens d'une famille,
Scélérat que l'enfer prit plaisir à former,
Tel enfin qu'il n'est pas de mot pour le nommer,
Pût exciter le rire, et parvînt à nous plaire?
Ce secret dans *Tartufe* est écrit par Molière (1).

Admirons, Messieurs, l'unité profonde de l'œuvre. Tout est plein du sujet; tout est puissamment compact; rien d'épisodique; point d'accessoire, même intéressant, puisqu'on ne peut donner ce nom à la charmante scène de Valère et de Mariane, qui se rattache directement à l'action. Et quelle vérité hardie dans la peinture des caractères! Celui de Tartufe surpasse tout par la profondeur de l'observation et la vérité de l'expression. Quel art de nous le montrer dès l'exposition, par les sentiments qu'il excite chez tous les membres de la famille, tout en

(1) *Œuvres de J.-F. Ducis*. Paris, 1826. Tome III, page 66.

attendant le troisième acte pour le faire paraître! Comme le sentiment de cette occulte et formidable influence en est rehaussé! comme, dès qu'il entre en scène, il précipite la marche de l'action! On sent qu'à se montrer plus tôt il se serait usé. Dans tout le cours de la pièce, pas un monologue : Tartufe est profondément discret; il agit, et ne parle pas sans nécessité. Mais quand il parle, comment cette profonde scélératesse parvient-elle à nous faire rire? C'est que ce jargon mystique, dont il s'est fait un vêtement, est devenu pour lui une seconde nature; c'est que sa profonde défiance trouve un piége dans l'ardeur de ses vices; c'est qu'il est plaisant de voir ce trompeur de tout le monde trompé par une femme qui n'emploie l'artifice qu'à regret et à l'extrémité. Comme il se trahit par ses premières paroles et par l'indécente pudeur qu'il manifeste à l'aspect de l'ajustement de Dorine! Et Orgon, la contre-partie de Tartufe, il est aussi parfait que Tartufe lui-même! C'est la dupe idéalisée, et Molière aurait pu aussi justement intituler sa pièce: *La Dupe*. Et tous les personnages, jusqu'à la vieille Madame Pernelle, aussi infatuée que son fils, et Dorine, la suivante à la langue bien affilée, sont des chefs-d'œuvre en leur genre.

Quelle vivacité dans l'action, quelle verve continue, comme tout marche sans arrêt de l'exposition au dénoûment, quelle suite de scènes animées et dramatiques, à partir de cette exposition, l'une des plus parfaites du théâtre! On a critiqué la scène capitale, celle où Orgon se cache sous la table. Au

point de vue de la décence, nous n'entreprendrons pas de la justifier; mais, théâtralement parlant, elle est admirable. Plus on considère la suite de l'action, plus on sent qu'elle est rendue inévitable par l'infatuation d'Orgon; il ne se désabusera qu'en voyant de ses propres yeux, et encore ne sort-il de sa cachette que lorsqu'il a entendu Tartufe se vanter

> *De l'avoir* mis au point de voir tout sans rien croire (1).

A mon sens cependant, la plus forte, la plus belle des situations de la pièce, ce n'est pas cette scène, mais bien celle de la dénonciation et la suivante. Ici Molière me semble parvenu au point culminant de son génie, au vrai sublime de l'art :

ORGON.

Ce que je viens d'entendre, ô ciel! est-il croyable?

TARTUFE.

Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été (2);

et ce qui suit.

On a blâmé le dénoûment du *Tartufe* comme fondé sur des moyens étrangers à l'action. En cela, on a oublié que cette scélératesse, cachée sous le voile de l'hypocrisie, est si criminelle qu'elle exige un châtiment plus sévère que la simple expulsion de la famille qui a failli en devenir victime, et qu'elle est, de plus, si dangereuse que, pour briser cet inextricable réseau, il faut l'action d'une force supérieure.

(1) Acte IV, scène V.

(2) Acte III, scène VI.

En un mot, dans un sujet dont le fond est si sérieux, il faut au dénoûment un élément sérieux. Le comique se retrouve encore ; l'incrédulité de Madame Pernelle, les façons doucereuses de M. Loyal, l'apostrophe même d'Orgon à Tartufe confondu, caractérisent le genre ; mais, comme dans la tragédie, il fallait qu'on sentît l'action de la Providence, représentée ici par l'intervention inopinée du monarque.

On l'a dit plusieurs fois, ce dernier acte est un peu négligé pour la forme ; il fut composé trop précipitamment. Mais quelle richesse de style dans les autres actes ! Comme à chaque instant le dialogue étincelle de ces traits vifs qui dessinent d'un coup tout un caractère, et qui se gravent dans la mémoire pour n'en plus sortir ! Ils sont trop connus pour vous les citer, Messieurs, à partir du *pauvre homme!* Mais combien ce langage précis, énergique, naïf, chez Orgon, Dorine, Damis, délicat et agréable chez Elmire, devient éloquent et noble dans les belles tirades où Cléante fait parler la raison et la vertu. Qui ne sait par cœur l'admirable discours du premier acte, sur la vraie et la fausse dévotion ? Relisons du moins quelques-uns de ces beaux vers. C'est Cléante qui parle :

Je ne suis point, mon frère, un docteur révéré ;
Et le savoir chez moi n'est point tout retiré.
Mais, en un mot, je sais, pour toute ma science,
Du faux avec le vrai faire la différence.
Et comme je ne vois nul genre de héros
Qui soient plus à priser que les parfaits dévots,
Aucune chose au monde et plus noble, et plus belle
Que la sainte ferveur d'un véritable zèle ;

Aussi ne vois-je rien qui soit plus odieux
Que le dehors plâtré d'un zèle spécieux,
Que ces francs charlatans, que ces dévots de place,
De qui la sacrilége et trompeuse grimace
Abuse impunément, et se joue, à leur gré,
De ce qu'ont les mortels de plus saint et sacré (1), etc.

J'avoue que c'est dans les paroles de Tartufe lui-même que le style me paraît d'une perfection inimitable. Langage pur et doux, formes insinuantes, heureux emploi des termes favoris de la mysticité, tout cela mêlé à une certaine ardeur voluptueuse, colore admirablement les discours qu'il tient à Elmire.

La Bruyère a fait du *Tartufe* une critique étendue (2). Il a décrit à sa manière un hypocrite; il a dit un peu de ce qu'il fait et beaucoup de ce qu'il ne fait pas; son Onuphre est presque en tout l'opposé de Tartufe. Onuphre est plus réel sans doute; on le rencontre plus souvent dans la vie; mais, au fond, qu'est-ce que cela prouve? La Bruyère n'a ni peint ni jugé en poëte, tandis que Molière, élevé aux hauteurs de l'art, n'a jamais prétendu nous offrir le *fac simile* de ce que nous pouvons côtoyer tous les jours. Il devait faire ce qu'il a fait, prolonger jusqu'à l'idéal les lignes partant du vrai, et nous donner la poésie de l'imposture.

Au point de vue moral, le *Tartufe* excita de vives controverses entre les mondains et les gens sérieux. Bourdaloue s'arma contre lui de sa dialectique; Bossuet, de son impétueuse éloquence. On fut injuste

(1) Acte I, scène VI.
(2) La Bruyère. *Les Caractères*. Chapitre XIII. *De la mode.*

envers Molière ; il n'avait pas l'intention d'attaquer la vraie religion, et les hommes religieux l'auraient dû sentir. Le portrait qu'il trace est vrai ; l'hypocrisie reçoit une flétrissure méritée, et le temps comportait une pièce de ce genre. Mais le scabreux de la scène principale pouvait alarmer ; et c'est, de plus, une question de savoir jusqu'où peut aller le langage de la piété sur le théâtre et dans une telle bouche. Chez les âmes religieuses il y aura toujours un mouvement douloureux en entendant profaner l'expression de ce qu'elles respectent. *Tartufe*, sans doute, est le coup le plus dangereux porté, non à la religion, mais aux attitudes religieuses ; cependant, il faut en convenir, le nombre des apologistes du *Tartufe* serait moins grand s'il se bornait à celui des ennemis de l'hypocrisie. Bon nombre de ceux qui l'ont applaudi, haïssaient quelque autre chose encore que l'hypocrisie.

XII. — Amphitryon. (1668.)

Les anciens ont traité ce sujet, mais à leur point de vue, qui le rendait moins scandaleux, puisque ce scandale même, l'union, la confusion même, du divin et de l'humain, se rattachait à l'essence de leur religion. Tel qu'il nous est resté, ce sujet est presque incroyable sur la scène moderne ; pour nous, tout y est scandaleux. Nous ne pouvons nous empêcher d'y voir, volontaire ou non, un acte de complicité odieux ; l'auteur ne l'a pas déguisé :

Mon nom, qu'incessamment toute la terre adore,
Étouffe ici les bruits qui pouvaient éclater.
Un partage avec Jupiter
N'a rien du tout qui déshonore;
Et, sans doute, il ne peut être que glorieux
De se voir le rival du souverain des dieux (1).

Pour être juste cependant, il faut citer aussi les paroles de Sosie qui terminent la pièce :

Le seigneur Jupiter sait dorer la pilule.....
Messieurs, voulez-vous bien suivre mon sentiment?
Ne vous embarquez nullement
Dans ces douceurs congratulantes:
C'est un mauvais embarquement;
Et d'une et d'autre part, pour un tel compliment,
Les phrases sont embarrassantes.
Le grand dieu Jupiter nous fait beaucoup d'honneur,
Et sa bonté, sans doute, est pour nous sans seconde;
Il nous promet l'infaillible bonheur
D'une fortune en mille biens féconde,
Et chez nous il doit naître un fils d'un très grand cœur :
Tout cela va le mieux du monde.
Mais enfin coupons aux discours,
Et que chacun chez soi doucement se retire.
Sur telles affaires toujours
Le meilleur est de ne rien dire (2).

Mais quoiqu'on puisse voir ici une sorte de compensation, elle est, certes, loin de suffire. Du reste, ces plaisanteries de paroles et de situation sur les maris infortunés n'amusent plus la bonne compagnie maintenant. Mais le gain est mince pour la morale; en ces sortes de choses, le sérieux dans la perversion est pire.

Nous avons déjà admiré la perfection du style d'*Amphitryon*. Ajoutons que le comique de la pièce

(1) Acte III, scène XI. (2) *Ibid.*

est tout entier dans les scènes de Sosie. Le monologue est célèbre et mérite de l'être. Toutefois le Sosie de Molière n'aurait pas dû faire oublier celui de Rotrou.

On ne saurait trop le dire : l'étude du théâtre de Molière est d'un intérêt immense, pourvu qu'on y cherche, non pas Molière homme, mais l'auteur, l'écrivain, l'art littéraire, l'esprit de l'époque, la marche et les procédés du génie. C'est dans ce sens que nous nous sommes dirigé et que nous nous dirigerons encore; c'est de ce point de vue surtout, que partiront nos observations sur le nouveau chef-d'œuvre dont nous allons nous occuper.

XIII. — L'Avare. (1668.)

Voici, pour le coup, une vraie comédie de caractère; c'est, après le *Misanthrope*, la seconde et la dernière du genre; car Molière a toujours incliné vers la comédie de mœurs. Ici, ce qu'on appelle *mœurs* n'entre presque pour rien; nous voyons l'avare au milieu des siens; il nous est montré dans une position avantageuse, voilà tout. Nulle part ailleurs nous ne rencontrons un contraste plus saillant entre le caractère et les situations. Harpagon n'a pas secoué les formes de la bonne société, mais il s'efforce d'y satisfaire au moins de frais possible. Contraint d'avoir un intendant, un cuisinier, des laquais, des chevaux, il fait mourir ceux-ci de faim et s'applique sans cesse à rogner sur la vie des autres. Est-il de

la noblesse? Serait-il plutôt de la haute bourgeoisie, de celle qui se rapprochait de la noblesse par ses usages et ses alliances? Nous ne le savons pas au juste. Molière n'a prétendu nous montrer que l'avare au sein de sa famille; il a d'ailleurs écarté tout ce qui pouvait s'écarter. Il déploie ici une force d'abstraction étonnante; rien ne dévie de l'unité d'intention; tout est subordonné au caractère principal; tout y converge; tout en dérive : on ne saurait imaginer un tout plus compact.

Nous ne nous arrêterons pas à la structure de la pièce. Molière, nous le savons, s'en occupe assez peu. Combinaison, contexture des événements, il dédaigne tout cela; son génie seul est le pilier qui soutient son édifice. Plus tard on donna plus de soin à la conduite de l'action comique; mais Molière est emporté vers un but plus élevé. Ainsi le dénoûment de l'*Avare* est vicieux sous plus d'un rapport; un dénoûment pareil, romanesque au plus haut point, sentimental sans toucher personne, suffirait à faire crouler une pièce de moindre valeur; mais l'*Avare* est un chef-d'œuvre, et tout y est sacrifié à la peinture d'une passion unique. Ici tout le monde convient que l'auteur est profond, vigoureux, incomparable. Mais chacun ne convient pas qu'il ait été suffisamment vrai; il a été accusé d'exagération par plusieurs critiques, entre autres par Fénelon : « Il a outré souvent les caractères : il a voulu par cette liberté « plaire au parterre, frapper les spectateurs les « moins délicats, et rendre le ridicule plus sen-

« sible. Mais quoiqu'on doive marquer chaque pas-
« sion dans son plus fort degré et par ses traits les
« plus vifs, pour en mieux montrer l'excès et la
« difformité, on n'a pas besoin de forcer la nature
« et d'abandonner le vraisemblable. Ainsi, malgré
« l'exemple de Plaute, où nous lisons *Cedo tertiam*,
« je soutiens, contre Molière, qu'un avare qui n'est
« point fou ne va jamais jusqu'à vouloir regarder
« dans la troisième main (1) de l'homme qu'il soup-
« çonne de l'avoir volé (2). » Ce reproche d'exagération, adressé à plus d'un grand génie, ne me paraît pas plus fondé quant à l'*Avare* que quant au *Tartufe*. Quelques traits, sans doute, peuvent sembler exagérés, quoique, au fond, les excès d'un vice pareil ne soient guère susceptibles d'exagération; mais surtout il ne faut pas oublier que Molière doit être jugé du point de vue de l'art et même de celui de la scène. Aussi bien que sur le *Tartufe*, La Bruyère a porté son jugement sur l'*Avare*, abstraction faite du point de vue de l'art.

Une comparaison me fera mieux comprendre. Dans la conduite morale de la vie, dans l'accomplissement du devoir, par quel principe chacun de nous est-il tenu de se diriger? Sera-ce par les circonstances accidentelles? Nous laisserons-nous aller à la préoccupation exclusive des faits de chaque jour? Non, sans doute; ce que nous aurons, ce que du moins nous devrons avoir en vue, ce sera l'idéal

(1) Molière ne dit pas *la troisième main*, mais *les autres*.
(2) *Lettre à M. Dacier*. VII. *Projet d'un traité sur la comédie*.

bien plus que les circonstances. L'idéal impose la règle; c'est lui qui doit inspirer les actes; les circonstances fournissent seulement le contour aux particularités de notre conduite; elles déterminent la forme de l'action, et si notre attention doit aussi se porter sur elles, c'est afin d'en obtenir secours pour nous rapprocher un peu plus de l'idéal. Transportons ceci, je vous prie, dans le domaine de l'art. S'agit-il, pour l'artiste, de reproduire exactement ce qu'il voit, de décalquer uniquement les scènes journalières de la vie? Non, le poëte doit s'élever de l'accidentel à l'universel, du particulier au général; la vérité idéale doit être présente à son esprit, comme à la conscience de nous tous la règle inflexible du devoir.

Molière, dans Tartufe, ne prétendait pas représenter *un hypocrite*, mais *l'hypocrite*, et même l'hypocrisie; dans Harpagon il nous donne le portrait de l'avare, ou plutôt de l'avarice. Mais en même temps, et au travers de ce qu'il y a de général dans sa peinture, le grand artiste a fait œuvre de génie; il a personnifié l'idéal dont il était pénétré : Harpagon et Tartufe ne sont pas seulement des types, mais aussi des êtres vivants. Alceste, ce beau rôle, est un personnage réel, individuel, que nous voyons se mouvoir devant nous, quoiqu'il soit aussi l'idéalisation du misanthrope. Molière, je le répète, n'a exagéré ni l'hypocrite, ni l'avare; il est toujours resté dans la limite du possible; il a seulement écarté de son personnage tout ce qui, dans la vie, émousse d'ordinaire le plein développement de

la passion, amortit les angles du caractère. Il a, tout au contraire, rassemblé autour d'Harpagon tout ce qui peut mettre son vice en saillie; c'est ainsi que, non content de nous le montrer riche, il nous le fait voir amoureux, et amoureux d'une fille pauvre. Il ne s'agit pas des invraisemblances de l'action; Molière ne s'inquiète pas de la vraisemblance vulgaire : il voulait atteindre et il a atteint la vraisemblance idéale. Pour les gens qui ont, non pas le goût du vrai, mais la maladie du réel, cela n'est pas assez peut-être; mais à ces yeux-là, jamais les œuvres de Molière, jamais celles des grands maîtres ne seront assez vraisemblables. Il va sans dire que nous n'enveloppons pas Fénelon dans cette catégorie.

Quant à la moralité de l'*Avare*, vous vous souvenez, Messieurs, de ce que nous avons dit de l'indifférentisme de l'artiste, voyant ce qui est du ressort de l'art, et n'envisageant les choses qu'à ce point de vue. Mais, en cette occasion, les reproches positifs adressés à Molière me semblent déplacés. Qui voudra chercher de la moralité dans l'*Avare*, en trouvera, et beaucoup. Sans doute l'auteur y représente une fille impertinente, un fils prodigue, insolent, dérangé. Mais qu'est-ce à dire, sinon qu'au sein de sa famille, l'avare est comme une influence pernicieuse qui rayonne autour de soi, comme un vice qui engendre d'autres vices? Des enfants, qui non-seulement souffrent de la honteuse passion de leur père, mais qui le voient encore méprisé de tous, finissent par le mépriser à leur tour. Quand tout ce qui peut

rendre odieux, déplorable, ridicule, est entassé pour la flétrissure d'une telle passion, une délicatesse timide et superficielle pourra s'alarmer de certains détails, mais une moralité supérieure s'inclinera devant la profondeur du grand peintre.

Après la scène de l'usure et celle de la supercherie employée par Harpagon pour découvrir l'amour de son fils, comment s'étonner de celle de la malédiction, apogée de la situation?

Remarquons encore que l'admirable instinct de Molière n'appelle ici l'intérêt sur aucun personnage. Sauf la jeune Mariane, qui n'est pour les autres qu'une occasion de développement, tous nous repoussent par quelque endroit; aussi ce dénoûment que nous avons jugé sévèrement au point de vue de l'art, a-t-il cela de bon, en fait de moralité, qu'il nous laisse parfaitement froids. Que nous importe, au fond, le bonheur ou le malheur de tous ces personnages?

On a reproché à Molière d'avoir écrit l'*Avare* en prose; on a noté ce choix comme un stigmate d'infériorité. Chacun, en effet, préférerait les vers tels que Molière les sait faire, cela est hors de doute. Mais ici la nature du dialogue exigeait la prose. Comment mettre en vers des scènes telles que celles d'Harpagon avec La Flèche (1), de ce même La Flèche avec Cléante, lorsqu'il lui fait l'énumération des vieilles hardes imposées à l'emprunteur par l'usure d'Harpagon (2), du commissaire avec Maître Jacques, puis

(1) Acte I, scène III. (2) Acte II, scène I.

avec Valère, les *beaux yeux* de la cassette(1), enfin le fameux monologue d'Harpagon(2), vrai sublime du genre? La prose était commandée par la manière dont le sujet avait été compris et était traité.

XIV. — George Dandin. (1668.)

Peut-être faut-il être jeune pour s'égayer habituellement à la lecture de Molière, et en général des poëtes comiques. Oui, la comédie en elle-même est plus triste, au fond, que la tragédie. L'objet de la tragédie est trop élevé au-dessus de nous pour nous affliger d'une manière très intime, à la réflexion du moins. Événements et personnages, tout nous entraîne vers la région de l'idéal; une teinte vaporeuse et dorée enveloppe tout l'horizon; la contemplation, l'admiration sont là pour amollir, pour parer les atteintes de la douleur. Mais l'objet de la comédie est la vie commune, le cours journalier de notre existence. A vrai dire, cela n'est point gai, et cela a beau être assaisonné de sel comique, ce ridicule qui touche par un côté au péché, mal essentiel de la créature humaine, nous revient avec une impression pénible, dès que l'accès du rire est passé.

Rien, en un sens, de plus comique que *George Dandin*, et en même temps et par cela même, rien de plus cruel et de plus navrant. Quoi! nous sommes en face de ce qu'il y a de plus sacré et de meilleur dans

(1) Acte V, scènes II et III. (2) Acte IV, scène VII.

les choses de la terre, de la famille, base de l'État, de la société, du bonheur de tous; et sous quelles couleurs ce tableau nous est-il présenté? Quel séjour que cette maison où les devoirs les plus saints sont foulés aux pieds, où l'homme le plus malheureux ne rencontre pas chez les autres un seul mouvement de pitié, où pas un homme de bien ne vient soulager la vue! Et cette maison, c'est, en un sens, la nôtre; c'est la maison de l'un de nos semblables; une vie pareille n'est pas hors de la vérité; nous avons pu, nous pouvons la rencontrer plus d'une fois! Et le génie de l'artiste nous contraint à rire de cette situation lamentable! Nulle part Molière n'a montré plus d'objectivité; nulle part ne s'est déployé plus au large cet indifférentisme que nous avons signalé comme partie intégrante de la nature de l'artiste. Sans doute, la vérité de la peinture est servie par cette logique du génie qui, uniquement attaché à son objet, marche à son but sans s'inquiéter du bien ou du mal; mais, dans l'auteur, que devient l'homme?

Du reste, l'unité d'intention est fortement empreinte dans *George Dandin;* tout concourt à l'effet principal, malgré la variété des personnages et des ridicules. A côté du ridicule si profondément triste de la situation de George Dandin, quelle verve, quelle force, quelle ivresse de gaieté, quel entraînement de comique dans le tableau des travers de la noblesse campagnarde! Comme Molière serre sa proie, comme il la dévore, comme l'étincelle jaillit

sous l'étreinte! Voyez la scène entre M. et Madame de Sotenville et leur gendre (1).

Tout n'est pas gai cependant; le monologue de Dandin est d'un sérieux profond (2). Ce qui est plus triste encore, c'est la scène où Angélique soutient sans pudeur qu'une femme ne doit à son mari aucune fidélité, lorsqu'elle a été la victime d'un mariage de convenance (3). Plus ses plaintes sont fondées, plus est cruelle l'ironie jetée sur un état de société où de telles situations devaient se rencontrer souvent; et plus aussi l'on s'aperçoit que sans la morale le malheur est un abaissement profond.

XV. — Le Bourgeois gentilhomme. (1670.)

Nous passerons, Messieurs, sur trois farces où l'on rencontre cependant beaucoup de vrai comique : *M. de Pourceaugnac*, *les Fourberies de Scapin*, *la Comtesse d'Escarbagnas;* mais nous nous arrêterons sur le *Bourgeois gentilhomme.*

On a fait à l'auteur, à propos de son héros, les mêmes reproches qu'au sujet du *Tartufe* et de *l'Avare;* on l'a accusé de manquer de vraisemblance à force d'exagération. Nous répondrons comme nous l'avons déjà fait : Molière avait non-seulement le droit, mais le devoir de s'élever à la vraisemblance idéale; au-dessous de cette condition, l'art théâtral tombe à plat. Shakespeare va bien plus loin que Mo-

(1) Acte I, scène IV. (2) Acte I, scène I. (3) Acte II, scène IV.

lière; il va jusqu'à la comédie fantastique : Molière s'en tient à la comédie poétique.

M. Jourdain est un type; pour le créer, il fallait sortir des entraves du réel et s'élever à l'idéal. En lui se personnifie la faiblesse de convoiter les distinctions sociales. C'est là proprement le *mal françois,* et le but aurait été manqué si Molière n'eût élevé à sa plus haute puissance le ridicule de cette prétention. Comme Molière s'enivre de sa propre verve, ainsi M. Jourdain est enivré de sa passion; il en devient comme hébété; la bêtise naturelle se renforce en lui de la bêtise acquise; il arrive au sublime de la vanité. Voyez la scène du tailleur et de ses garçons :

GARÇON TAILLEUR.

Monseigneur, nous allons boire tous à la santé de Votre Grandeur.

M. JOURDAIN.

Votre Grandeur! Oh! oh! oh! Attendez; ne vous en allez pas. A moi, Votre Grandeur! (*A part.*) Ma foi, s'il va jusqu'à l'altesse, il aura toute la bourse. (*Haut.*) Tenez, voilà pour ma grandeur (1).

Voyez aussi, au commencement du troisième acte, son entrée avec ses valets :

Suivez-moi, que j'aille un peu montrer mon habit par la ville; et surtout ayez soin tous deux de marcher immédiatement sur mes pas, afin qu'on voie bien que vous êtes à moi (2).

Déjà précédemment il s'était donné le singulier plaisir de les appeler :

M. JOURDAIN.

Laquais! Holà, mes deux laquais!

(1) Acte II, scène IX. (2) Acte III, scène I.

PREMIER LAQUAIS.

Que voulez-vous, monsieur?

M. JOURDAIN.

Rien. C'est pour voir si vous m'entendez bien. (*Au maître de musique et au maître à danser.*) Que dites-vous de mes livrées(1)?

Le *Bourgeois gentilhomme* est en quelque sorte le complément de *George Dandin;* nous continuons à observer le rapprochement des deux races, séparées par le préjugé, accidentellement réunies par l'intérêt. Le préjugé vivait alors dans toute sa force; la noblesse, dépouillée de priviléges politiques, avait perdu toute importance active, mais conservé une grande influence dans la vie sociale. Comme toute vanité, la vanité nobiliaire est d'autant plus vive qu'elle s'appuie sur une base plus mince. La noblesse caressait le souvenir des temps où elle avait été puissante; elle faisait plus que jamais étalage de son origine, de ses titres, de ses manières, de son langage; et ces distinctions étaient d'autant plus enviées par la classe qui ne les possédait pas naturellement, mais qui, à son tour, grâce à l'industrie et au commerce, commençait à acquérir de l'importance. Argent d'une part, considération de l'autre, telle était fréquemment déjà la situation. La bourgeoisie voulait avoir une place dans la société; la trouvant prise, il ne lui restait de moyen de s'y faire admettre, que de mendier les alliances de la noblesse; et la noblesse profitait volontiers des res-

(1) Acte I, scène II.

sources de la bourgeoisie, mais sans rien rabattre de ses prétentions; la bassesse des uns faisait l'insolence des autres. C'était le temps des mésalliances et des conflits de tout genre entre la magnificence grossière et l'élégance, souvent peu morale, de certaines mœurs. Molière est l'indicateur fidèle de cette phase de l'état social; il a pris le moment où le ridicule était dans sa fleur, et il a eu le courage d'aller jusqu'au bout de ses personnages. Il a ridiculisé la bourgeoisie; il a fait pis pour la noblesse, il l'a flétrie: Dorante, tout comte qu'il soit, n'est au fond qu'un chevalier d'industrie; et de la marquise Dorimène nous ne savons guère autre chose, sinon qu'elle se respecte assez peu. Boileau a pu dire justement que Molière avait immolé la cour au parterre; mais Molière n'aurait pu aller jusque-là, si Louis XIV n'avait pas pris à tâche de réduire la noblesse au moindre taux possible.

La bourgeoisie riche et vaniteuse est donc personnifiée dans le rôle de M. Jourdain. Voyez, Messieurs, quels larges développements Molière donne à son idée. Son héros se chamarre de ridicule; il remplit sa maison de personnages grotesques dans l'espoir d'acquérir par des leçons, non-seulement de l'instruction, mais ce qu'on ne possède qu'en vertu du milieu dans lequel on vit, l'élégance des manières et la distinction du langage. Il veut « avoir de l'esprit, « et savoir raisonner des choses parmi les honnêtes « gens (1). » Il faut le voir donner à son tour des

(1) Acte III, scène III

leçons aux autres, et mépriser ceux qui, un quart d'heure auparavant, en savaient tout autant que lui :

M. JOURDAIN.

J'enrage, quand je vois des femmes ignorantes.

MADAME JOURDAIN.

Allez, vous devriez envoyer promener tous ces gens-là avec leurs fariboles.

NICOLE.

Et surtout ce grand escogriffe de maître d'armes, qui remplit de poudre tout mon ménage.

M. JOURDAIN.

Ouais! ce maître d'armes vous tient au cœur! Je te veux faire voir ton impertinence tout à l'heure. (*Après avoir fait apporter des fleurets, et en avoir donné un à Nicole.*) Tiens, raison démonstrative, la ligne du corps. Quand on pousse en quarte, on n'a qu'à faire cela, et, quand on pousse en tierce, on n'a qu'à faire cela. Voilà le moyen de n'être jamais tué ; et cela n'est-il pas beau, d'être assuré de son fait quand on se bat contre quelqu'un (1)?

Un moment après, nous le voyons prêter de grosses sommes à Dorante, parce qu'il est « une personne de qualité (2). » En même temps, cet homme, qui n'est point un libertin, croit qu'il est de bon ton de faire la cour à une marquise, de lui offrir des fêtes, de lui envoyer des diamants. Enfin, il veut un gentilhomme pour gendre, et il n'hésite pas à sacrifier à sa vanité le bonheur de sa fille :

M. JOURDAIN.

Avant de vous rendre réponse, monsieur, je vous prie de me dire si vous êtes gentilhomme.

(1) Acte III, scène III.

(2) Acte III, scènes IV et V.

CLÉONTE.

Monsieur, la plupart des gens, sur cette question, n'hésitent pas beaucoup; on tranche le mot aisément. Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre, et l'usage aujourd'hui semble en autoriser le vol Pour moi, je vous l'avoue, j'ai les sentiments, sur cette matière, un peu plus délicats. Je trouve que toute imposture est indigne d'un honnête homme, et qu'il y a de la lâcheté à déguiser ce que le ciel nous a fait naître, à se parer aux yeux du monde d'un titre dérobé, à se vouloir donner pour ce qu'on n'est pas. Je suis né de parents, sans doute, qui ont tenu des charges honorables; je me suis acquis, dans les armes, l'honneur de six ans de services, et je me trouve assez de bien pour tenir dans le monde un rang assez passable; mais, avec tout cela, je ne veux pas me donner un nom où d'autres en ma place croiraient pouvoir prétendre, et je vous dirai franchement que je ne suis point gentilhomme.

M. JOURDAIN.

Touchez là, monsieur; ma fille n'est pas pour vous.

CLÉONTE.

Comment?

M. JOURDAIN.

Vous n'êtes point gentilhomme, vous n'aurez point ma fille.

MADAME JOURDAIN.

Que voulez-vous donc dire avec votre gentilhomme? Est-ce que nous sommes, nous autres, de la côte de saint Louis?

M. JOURDAIN.

Taisez-vous, ma femme; je vous vois venir.

MADAME JOURDAIN.

Descendons-nous tous deux que de bonne bourgeoisie?

M. JOURDAIN.

Voilà pas le coup de langue?

MADAME JOURDAIN.

Et votre père n'était-il pas marchand aussi bien que le mien?

M. JOURDAIN.

Peste soit de la femme! elle n'y a jamais manqué. Si votre père a été marchand, tant pis pour lui; mais pour le mien, ce sont des malavisés qui disent cela. Tout ce que j'ai à vous dire, moi, c'est que je veux avoir un gendre gentilhomme (1).

Remarquons que le dénoûment ne nous montre pas, comme d'ordinaire, le principal personnage désabusé. La manie de M. Jourdain ne se guérit point; en mariant sa fille à Cléonte, il croit la donner au fils du Grand Turc.

Tout cela est plaisant, tout cela abonde en excellent comique; mais le fond de tout cela est sérieux. La passion de la vanité, qui semble, au premier coup d'œil, ridicule seulement, qui parfois ne va guère plus loin, aboutit chez M. Jourdain, comme chez bien des hommes, à des torts graves, et elle est peut-être une des plus inextinguibles du cœur humain. C'est ce que Molière a rendu avec un art consommé, et ce qui place le *Bourgeois gentilhomme* au nombre de ses chefs-d'œuvre. Il s'y trouve d'ailleurs des scènes épisodiques charmantes, à partir de la première, où l'auteur a fait de l'amour de la gloire le partage du maître à danser. Toute la pièce est riche en traits admirables, qui ont passé en proverbes dans la conversation, tels que la prose faite sans le savoir, la morale dont M. Jourdain ne veut pas, parce qu'elle empêche de se mettre en colère, etc., traits qui font songer à ceux du même genre qui abondent dans la comédie suivante.

(1) Acte III, scène XII.

XVI. — Les Femmes savantes. (1672.)

Les précieuses avaient succombé sous les coups de Molière. Mais le bel esprit évincé était remplacé par les prétentions à la science et par la pédanterie; c'était le travers à la mode, et Molière n'oublia pas de stigmatiser ce nouveau ridicule. Il ne le tua pas cependant; la satire de Boileau *sur les Femmes* l'atteste vingt ans après :

Qui s'offrira d'abord? Bon, c'est cette savante
Qu'estime Roberval et que Sauveur fréquente.
D'où vient qu'elle a l'œil trouble et le teint si terni?
C'est que sur le calcul, dit-on, de Cassini,
Un astrolabe en main, elle a, dans sa gouttière,
A suivre Jupiter passé la nuit entière.
Gardons de la troubler. Sa science, je croi,
Aura pour s'occuper ce jour plus d'un emploi :
D'un nouveau microscope on doit, en sa présence,
Tantôt chez Dalancé faire l'expérience;
Puis d'une femme morte avec son embryon,
Il faut chez Du Vernez voir la dissection.
Rien n'échappe aux regards de notre curieuse (1).

Les *Femmes savantes* sont un chef-d'œuvre, sans doute, mais on ne peut les mettre au rang du *Misanthrope* et du *Tartufe*. L'infériorité du sujet est évidente; il ne s'agit ici que d'un ridicule, et même ceci n'est pas toujours un ridicule, c'est l'exagération seule qui lui donne ce caractère. La vanité n'en fait pas toujours le fond; le goût des connaissances est parfois chez les femmes un penchant vrai, un goût res-

(1) Boileau. Satire X.

pectable jusqu'à un certain point, préférable à bien d'autres, assurément. En général, les femmes savantes étaient la plupart, on le voit même chez Molière, des personnes estimables, qui pouvaient peut-être négliger quelques détails domestiques, et qui avaient tort en cela, mais qui auraient été dans leur droit si elles n'avaient donné à la science que leurs moments de loisir. A coup sûr, cet emploi de leur temps et de l'activité de leur esprit est plus sage et plus salutaire que beaucoup d'autres, tolérés chez elles par l'usage et les mœurs. Sous ce point de vue, on se demande même si la comédie des *Femmes savantes* n'aurait point fait plus de mal que de bien. Elle confirme, en tout cas, ce que nous avons déjà dit, à propos de sujets plus graves, de l'indifférentisme de l'artiste. Un sujet prête au ridicule : Molière s'en empare et bâtit là-dessus sa comédie, sans trop s'inquiéter de ce qu'il ébranle à droite et à gauche.

Cette pièce a d'autres défauts d'ailleurs; et d'abord l'exagération du rôle de Bélise, qui passe les bornes, surtout dans la scène où elle s'obstine à prendre pour elle la demande que Clitandre fait faire de la main d'Henriette, après l'avoir réduit à s'écrier :

> Je veux être pendu si je vous aime (1).....

Ensuite, pourquoi Molière a-t-il rendu Trissotin odieux? Je ne parle pas même de la personnalité grossière cachée sous ce nom (Tricotin, Cotin), ni du choix du sonnet d'Uranie, qui était en effet l'œuvre

(1) Acte I, scène IV.

de l'abbé Cotin. Le personnage ne fût-il qu'imaginaire, pourquoi le flétrir ainsi ? Ne suffisait-il pas de le peindre ridicule ? Est-il nécessaire qu'un pédant soit rempli de bassesse et d'envie, qu'il pousse l'intérêt et la grossièreté de cœur jusqu'à vouloir épouser malgré elle une fille qui lui déclare qu'elle ne saurait l'aimer, parce qu'elle en préfère un autre ? Tout cela dépasse le but de la pièce. Trissotin pouvait être le complice des femmes savantes, sans être pour cela un homme vil. Il est vraiment malséant de flétrir ainsi les littérateurs, d'autant plus qu'alors, purement littéraires, ils faisaient peu de bruit et ne se mêlaient de rien. Nous avons déjà remarqué l'apostrophe de Clitandre à leur adresse ; il y a certainement des paroles trop dures :

Il semble à trois *gredins*, dans leur petit cerveau,
Que, pour être imprimés et reliés en veau,
Les voilà dans l'État d'importantes personnes (1).

Et ce qui suit. Mais la cour goûtait ces flatteries.

Ces défauts reconnus, la pièce est charmante au point de vue du comique, et surtout dans le rôle excellent de Chrysale, plus naturel que celui des femmes savantes. Remarquons cependant combien la nuance particulière de chacune des trois, Philaminte, Bélise et Armande, se maintient fidèlement dans le cours de la pièce. Ce mérite a été relevé par La Harpe, ainsi que celui du personnage aimable d'Henriette et de l'aisance distinguée de Clitandre, qui ajoutent beaucoup à l'agrément et à la valeur de l'œuvre. Le style est

(1) Acte IV, scène III.

passablement inégal; on y rencontre assez de vers mal écrits, et des passages entiers mal tournés ou trop négligés. Mais ce qui est bien est très bien, entre autres la célèbre scène du sonnet et de l'épigramme, et encore, sous ce rapport, le discours de Chrysale. Il a beau être connu, je ne résiste pas, Messieurs, au plaisir de vous en lire quelque chose, toutes réserves faites sur l'exagération du fond :

CHRYSALE.

De folles on vous traite, et j'ai fort sur le cœur...

PHILAMINTE.

Comment donc?

CHRYSALE A *Bélise.*

C'est à vous que je parle, ma sœur.
Le moindre solécisme en parlant vous irrite;
Mais vous en faites, vous, d'étranges en conduite.
Vos livres éternels ne me contentent pas;
Et, hors un gros Plutarque à mettre mes rabats,
Vous devriez brûler tout ce meuble inutile,
Et laisser la science aux docteurs de la ville;
M'ôter, pour faire bien, du grenier de céans
Cette longue lunette à faire peur aux gens,
Et cent brimborions dont l'aspect importune;
Ne point aller chercher ce qu'on fait dans la lune,
Et vous mêler un peu de ce qu'on fait chez vous,
Où nous voyons aller tout sens dessus dessous.
Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
Qu'une femme étudie et sache tant de choses.
Former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants,
Faire aller son ménage, avoir l'œil sur ses gens,
Et régler la dépense avec économie,
Doit être son étude et sa philosophie.
Nos pères, sur ce point, étaient gens bien sensés
Qui disaient qu'une femme en sait toujours assez
Quand la capacité de son esprit se hausse
A connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse.

Les leurs ne lisaient point; mais elles vivaient bien;
Leurs ménages étaient tout leur docte entretien;
Et leurs livres, un dé, du fil et des aiguilles,
Dont elles travaillaient au trousseau de leurs filles.
Les femmes d'à présent sont bien loin de ces mœurs :
Elles veulent écrire, et devenir auteurs.
Nulle science n'est pour elles trop profonde,
Et céans beaucoup plus qu'en aucun lieu du monde :
Les secrets les plus hauts s'y laissent concevoir,
Et l'on sait tout chez moi, hors ce qu'il faut savoir.
On y sait comme vont lune, étoile polaire,
Vénus, Saturne et Mars, dont je n'ai point affaire;
Et, dans ce vain savoir, qu'on va chercher si loin,
On ne sait comment va mon pot, dont j'ai besoin.
Mes gens à la science aspirent pour vous plaire,
Et tous ne font rien moins que ce qu'ils ont à faire.
Raisonner est l'emploi de toute ma maison,
Et le raisonnement en bannit la raison.
L'un me brûle mon rôt, en lisant quelque histoire;
L'autre rêve à des vers, quand je demande à boire :
Enfin, je vois par eux votre exemple suivi,
Et j'ai des serviteurs, et ne suis point servi.
Une pauvre servante au moins m'était restée,
Qui de ce mauvais air n'était point infectée;
Et voilà qu'on la chasse avec un grand fracas,
A cause qu'elle manque à parler Vaugelas.
Je vous le dis, ma sœur, tout ce train-là me blesse;
Car c'est, comme j'ai dit, à vous que je m'adresse (1).

XVII. — Le Malade imaginaire. (1673.)

Le *Malade imaginaire* est la dernière œuvre dramatique de Molière. On sait qu'une représentation de cette pièce lui coûta la vie, en amenant la catastrophe qui termina un mal déjà avancé. Molière n'était donc pas malade imaginaire, mais fort malade lui-même,

(1) Acte II, scène VII.

lorsqu'il composait sa comédie et se moquait ainsi et des médecins, et des terreurs de la maladie. Des deux ridicules que nous y voyons aux prises, il est possible qu'aux yeux de l'auteur, celui des médecins d'alors, pédants, ignorants, un pied dans la barbarie, parût le plus excessif. Ce qui est certain c'est qu'il brave ici la médecine plus ouvertement que jamais.

BÉRALDE.

J'aurais souhaité de pouvoir un peu vous tirer de l'erreur où vous êtes, et, pour vous divertir, vous mener voir, sur ce chapitre, quelqu'une des comédies de Molière.

ARGAN.

C'est un bon impertinent que votre Molière, avec ses comédies! et je le trouve bien plaisant d'aller jouer d'honnêtes gens comme les médecins!

BÉRALDE.

Ce ne sont point les médecins qu'il joue, mais le ridicule de la médecine.

ARGAN.

C'est bien à lui à faire de se mêler de contrôler la médecine! Voilà un bon nigaud, un bon impertinent, de se moquer des consultations et des ordonnances, de s'attaquer au corps des médecins, et d'aller mettre sur son théâtre des personnes vénérables comme ces messieurs-là!

BÉRALDE.

Que voulez-vous qu'il y mette, que les diverses professions des hommes? On y met bien tous les jours les princes et les rois, qui sont d'aussi bonne maison que les médecins.

ARGAN.

Par la mort non de diable! Si j'étais que des médecins, je me vengerais de son impertinence; et, quand il sera malade, je le laisserais mourir sans secours. Il aurait beau faire et beau dire, je ne lui ordonnerais pas la moindre petite saignée, le moindre petit

lavement; et je lui dirais : Crève, crève; cela t'apprendra une autre fois à te jouer à la Faculté.

BÉRALDE.

Vous voilà bien en colère contre lui.

ARGAN.

Oui. C'est un malavisé; et si les médecins sont sages, ils feront ce que je dis.

BÉRALDE.

Il sera encore plus sage que vos médecins, car il ne leur demandera point de secours.

ARGAN.

Tant pis pour lui, s'il n'a point recours aux remèdes.

BÉRALDE.

Il a ses raisons pour n'en point vouloir, et il soutient que cela n'est permis qu'aux gens vigoureux et robustes, et qui ont des forces de reste pour porter les remèdes avec la maladie; mais que pour lui, il n'a justement de la force que pour porter son mal (1).

Quoi qu'il en soit de l'intention de Molière, ce n'est pas sur ce ridicule-là que l'accent est mis pour nous, et celui des deux qui nous paraît le plus en relief est de beaucoup celui d'Argan.

Selon les uns, le *Malade imaginaire* est la plus folle des pièces de l'auteur, et il est sûr que le comique y est d'une largeur et d'une franchise non pareilles; voyez, par exemple, la scène IX du premier acte. Selon d'autres, elle en est la plus profonde et la plus triste. Molière s'était moqué de beaucoup de ridicules et même de vices : l'amour de l'argent, l'amour de la vaine gloire, la jalousie, bien d'autres passions encore, prêtent naturellement à la risée. Ici il pénètre

(1) Acte III, scène III.

plus avant encore; le ridicule qu'il met en scène est celui de la plus intime, de la plus enracinée de toutes nos passions : l'amour de la vie. N'est-il pas étrange de voir un mourant s'attaquer là ? Et comme il fait ressortir ce qu'a de profondément avilissant cet amour de la vie et de la santé ! Argan est ridicule sans doute, mais l'excès de sa passion le rend en outre odieux ; il est bas, insensible, dégoûtant; son égoïsme va jusqu'à l'injustice, et presque à la cruauté, lorsqu'il menace sa fille du couvent si elle ne veut accepter le gendre qu'il lui destine (1).

L'arrière-goût de la lecture de Molière est toujours amer. Plus on le lit, plus on est saisi de cette sûreté de connaissance de notre pauvre humanité, que personne, pas même Racine, n'a égalée. C'est à juste titre que Boileau nommait Molière *le contemplateur*. Dire qu'il est philosophe, c'est trop peu dire : qui donc serait philosophe si ce n'étaient les grands poëtes ? Mais la profondeur de ce coup d'œil, l'intimité de ce commerce avec les plus secrètes vérités du cœur, a peut-être droit de nous surprendre chez un observateur qui en était resté à la lumière naturelle. On a dit que Molière était mélancolique. Comment un cœur naturellement sensible, affligé du spectacle à la fois multiple et monotone de nos misères, et placé en dehors du rayon consolateur qui permet d'en espérer la guérison, aurait-il pu ne pas l'être ?

Nous nous en tenons pour l'heure à Molière, Mes-

(1) Acte III, scène III.

sieurs. Après lui nous ne rencontrons plus de poëte comique dans le midi du siècle de Louis XIV. Boursault a bien donné la comédie d'*Ésope à la cour;* mais c'est une pièce sans nulle portée. La *Mère coquette* de Quinault est une comédie d'intrigue dont le style manque de force, et qui ne mérite pas un examen. C'est dans un autre genre que nous aimerons à rencontrer Quinault.

X.

OPÉRA OU TRAGÉDIE LYRIQUE.

PHILIPPE QUINAULT.

1635—1688.

Qu'est-ce que l'opéra, Messieurs? C'est, pour nous servir d'une image plus juste qu'agréable, suggérée par le style même de Quinault, la tragédie *désossée;* ajoutons même que Quinault, c'est Racine désossé. En effet, il manque à l'opéra tout ce qui fait la force et la consistance de la tragédie : la puissance des combinaisons dramatiques, la force et la profondeur des pensées, le sérieux en tout genre ; c'est la tragédie réduite à satisfaire l'imagination et les sens, se mettant tout entière à leur service, et les flattant d'autant plus qu'elle donne moins d'aliment à la réflexion, à la contemplation, au cœur. L'opéra est bien caractérisé dans ces vers de Voltaire :

Il faut se rendre à ce palais magique
Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

Le seul fait d'être chanté modifie profondément un drame ; la musique transforme en sensations, en impressions du moins, ce qui, sans elle, appartiendrait d'abord à l'intelligence. Comment chanter un raisonnement ? comment des phrases, des périodes, des discours où se marquent la suite et la vigueur de la pensée, pourraient-ils être mis en musique ? que faire des *si*, des *car*, des *donc*, de toutes ces particules qui donnent à la parole sa cohérence et sa précision ? Le style de l'opéra a sans doute en revanche sa perfection propre ; mais il ne pourrait, sans détruire l'intention du genre, se permettre les beautés fortes que cherche à réunir celui de la tragédie. Il n'ose pas user de toutes ses ressources, il doit s'ébrancher, s'écourter, s'amollir, se faire petit et pauvre, se subordonner à la musique, s'effacer jusqu'à un certain point devant les exigences de cet art. Ce n'est qu'avec peine qu'on a pu adapter des chants aux beaux vers lyriques de Racine ; cette magnifique poésie a trop d'harmonie en elle pour que la musique n'en soit pas jalouse. Peut-être cependant l'opéra a-t-il découvert à la langue certaines ressources, certains charmes qu'on ne lui avait pas connus encore, une souplesse, une douceur, une fluidité, une suavité que personne avant Quinault n'avait su tirer d'elle, et que l'espèce de servage où elle se trouve placée dans l'opéra a tendu à développer. Mais je l'avoue, malgré ces acquisitions, je ne pense point que ce que la musique ajoute au drame puisse jamais compenser ce qu'elle lui ôte en privant la pensée de suite

et de vigueur, et la passion de vérité, de hauteur, d'énergie.

Quinault ne fut pas l'inventeur de l'opéra, né en Italie et apporté en France par Mazarin. Mais ce plaisir théâtral n'était pas considéré comme appartenant à une manifestation littéraire, à un genre constaté. Quinault fut le premier qui entrevit ce qu'on pouvait faire d'un divertissement jusqu'alors uniquement regardé comme un spectacle; en l'élevant à la dignité d'un genre littéraire, il mérita d'en être envisagé comme le représentant et le véritable introducteur. Disons-le cependant, il y a des degrés dans ce genre; l'opéra peut être plus ou moins sérieux, plus ou moins rapproché de la tragédie, s'élever davantage vers le drame ou descendre davantage vers le spectacle. Quinault l'a retenu, ce nous semble, dans une région inférieure, ce qui ne veut pas dire que personnellement il ne fût supérieur à ceux qui se sont efforcés d'ennoblir l'opéra. C'est son genre seul qui est demeuré inférieur au genre de quelques-uns de ses successeurs. Quinault n'a pas vu tout ce que l'opéra était susceptible de devenir, et cela fut heureux peut-être; il aurait fait presque des tragédies, et par là risqué de compromettre un poëme d'un ordre éminemment supérieur.

La vie de Quinault ne présente rien de remarquable. Placé sous l'influence de la cour, il consacrait son temps et ses facultés aux divertissements galants et magnifiques auxquels le monarque prenait

plaisir. N'oublions pas toutefois, que, malgré la nature de ses travaux, Quinault subit la même révolution intérieure que Racine, Corneille, La Fontaine; il finit, comme eux, sa carrière dans de grands sentiments de piété, et se fit un crime de sa gloire. Il a écrit de mauvaises tragédies, ce qui prouve encore mieux les limites de l'art dans lequel il a excellé. Un peu plus heureux dans la comédie (nous avons nommé la *Mère coquette*), il est pourtant dans ce genre, si j'en juge bien, fort au-dessous des auteurs du second ordre. Mais l'opéra convenait si bien à ses facultés, il était tellement nécessaire pour le faire valoir ce qu'il valait en effet, qu'on pourrait croire qu'il l'aurait inventé. Ni ses tragédies, ni même ses comédies n'auraient pu faire soupçonner ce dont il était capable. Il lui fallait ce genre pour se révéler à lui-même, comme à tel autre il a fallu tel ou tel sujet que le hasard seul lui a fait rencontrer.

De 1672 à 1686 Quinault a composé douze opéras, dont chacun est précédé d'un prologue allégorique consacré à l'éloge de Louis XIV. Le choix des sujets peut déjà faire pressentir le caractère de l'opéra chez Quinault. Ce sont les *Fêtes de l'Amour*, *Cadmus*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaéton*, *Amadis*, *Roland*, *Armide*. C'est la mythologie ou la magie, parfois la chevalerie, en un mot le merveilleux, ou le merveilleux antique, ou le merveilleux chevaleresque du moyen âge. La mythologie est prise fort en gros, ce qui lui donne bien plus d'éclat et de séduction ; il en est d'elle comme de ces sons rau-

ques, qui, entendus au loin, adoucis dans l'espace, produisent une agréable harmonie. Quinault a su tirer des fables mythologiques ce qu'elles ont de charmant, d'aimable, de voluptueux sans grossièreté; un parfum tendre, suave, amollissant, s'exhale de sa poésie, et devient l'esprit même de ses opéras. Il fait précisément pour la mythologie ce qu'il a trouvé tout fait pour la chevalerie, et ce dont il a su si bien profiter. Là il ne s'agissait que de continuer la transformation opérée longtemps avant lui; la brutalité des documents anciens, la rudesse des mœurs barbares s'étaient transfigurées dans ces fictions brillantes où le moyen âge avait répandu la richesse et la grâce libre de son imagination. Rien de plus opposé au talent de Quinault que les brusques accidents de la réalité; il lui fallait ces nuages d'or et d'iris dont un ciel d'automne adoucit la crudité des perspectives. N'oublions pas que sa notion de l'opéra n'était pas ce qu'elle est devenue depuis lors. Des sujets tels que *la Clémence de Titus*, *la Vestale*, *Fernand Cortez*, *Guillaume Tell*, ne se seraient pas présentés à sa pensée. Il cherche l'occasion et les éléments d'un spectacle dont son poëme n'est que le canevas, et ce qui peut étonner, c'est qu'en descendant à ce point de vue, il ait respecté autant qu'il l'a fait les droits de la poésie.

Sous le rapport de la moralité, ses opéras méritent en plein le reproche que leur adresse Boileau, quand il les désigne par ces mots, qui ont paru si durs, dans la *Satire sur les femmes :*

Par toi-même bientôt conduite à l'Opéra,
De quel air penses-tu que ta sainte verra
D'un spectacle enchanteur la pompe harmonieuse,
Ces danses, ces héros à voix luxurieuse;
Entendra ces discours sur l'amour seul roulants,
Ces doucereux Renauds, ces insensés Rolands;
Saura d'eux qu'à l'Amour comme au seul Dieu suprême,
On doit immoler tout, jusqu'à la vertu même;
Qu'on ne saurait trop tôt se laisser enflammer;
Qu'on n'a reçu du ciel un cœur que pour aimer;
Et tous ces lieux communs de morale lubrique
Que Lulli réchauffa des sons de sa musique (1)?

La Harpe, critique sévère en littérature, mais appréciateur assez indulgent en morale, récuse en grande part le jugement de Boileau, et propose de substituer aux deux derniers vers que nous venons de citer les trois suivants, « où l'on a, dit-il, pris la « liberté de retourner la pensée de Boileau contre « lui : »

Aux dépens du poëte on n'entend plus vanter
Ces accords languissants, cette faible harmonie
Que réchauffa Quinault du feu de son génie.

S'il ne s'agit que de musique, personne, à présent, ne niera que La Harpe n'ait raison. Mais nous, Messieurs, nous ne pouvons nous en tenir là; la question morale ne saurait être mise en oubli. Quinault, en effet, abonde en moralités; dès que l'action se ralentit, il remplit la scène de maximes; en voici un exemple qui nous permettra de juger si l'épithète un peu forte dont Boileau a flétri ces banalités, est absolument injuste :

(1) BOILEAU. Satire X.

LYCHAS et STRATON.

Entre deux amants fidèles
Choisis un heureux époux.

CÉPHISE.

Je n'ai point de choix à faire;
Parlons d'aimer et de plaire,
Et vivons toujours en paix.
L'hymen détruit la tendresse;
Il rend l'amour sans attraits;
Voulez-vous aimer sans cesse,
Amants, n'épousez jamais (1).

Ailleurs, voici une philosophie qui n'a certes pas plus le mérite de la nouveauté que celui de l'élévation :

DEUX VIEILLARDS ATHÉNIENS.

Pour le peu de bon temps qui nous reste,
Rien n'est si funeste
Qu'un noir chagrin.
Le plaisir se présente,
Chantons quand on chante,
Vivons au gré du Destin.
L'affreuse vieillesse
Qui doit voir sans cesse
La mort s'approcher,
Trouve assez la tristesse
Sans la chercher.
Achevons nos vieux ans sans alarmes,
La vie a ses charmes
Jusqu'à la fin (2).

Quinault lui-même nous a fourni dans quelques vers de l'opéra d'*Armide* les expressions les plus propres à caractériser son genre. C'est Renaud qui pénètre dans les jardins de l'enchanteresse :

(1) *Alceste*, acte V, scène III. (2) *Thésée*, acte II, scène VII.

Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire.
Ce fleuve coule lentement
Et s'éloigne à regret d'un séjour si charmant.
Les plus aimables fleurs et le plus doux zéphire
Parfument l'air qu'on y respire.
Non, je ne puis quitter des rivages si beaux ;
Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux ;
Les oiseaux enchantés se taisent pour l'entendre.
Des charmes du sommeil j'ai peine à me défendre.
Ce gazon, cet ombrage frais,
Tout m'invite au repos sous ce feuillage épais (1).

Oui, la muse de Quinault est une Armide ; ses opéras sont ces jardins enchantés où la vertu, où la volonté s'endort. Boileau, si favorable à Racine, serait-il ici inconséquent et partial ? Non, Messieurs. Racine, en nous manifestant la faiblesse de l'homme, nous offre un enseignement véritable et précieux ; c'est par là qu'il est réellement moral, et, pour ceux qui savent réfléchir, salutaire. Mais Quinault ne fait que nous amollir le cœur ; sa poésie n'est que la poésie de la volupté. Elle respecte les bienséances toutefois ; c'est un point qu'il faut signaler. Aucun oubli de la décence ne gâte ces vers charmants ; mais pour être mieux déguisé, le danger serait-il moins réel ?

Au point de vue littéraire, nous n'avons rien à retrancher des éloges donnés à Quinault, surtout au dix-huitième siècle, par les critiques de sa nation. C'est depuis cette époque qu'il a été apprécié à sa juste valeur. Voyez l'*Épître aux Poëtes*, de Marmontel :

Chantre immortel d'Atys et de Renaud,
O toi, galant et sensible Quinault,

(1) *Armide*, acte II, scène III.

L'illusion, aimable enchanteresse,
Méla son philtre à tes vives couleurs.
Le dieu des vers, le dieu de la tendresse,
T'ont couronné de lauriers et de fleurs.
Dans tes tableaux quelle noble magie!
Dans tes beaux vers quelle douce énergie !
Si le français, par Racine embelli,
Doit à ses vers sa grâce, sa noblesse,
Il tient de toi, par ton style amolli,
Un tour liant et nombreux sans faiblesse.

La structure des drames de Quinault est heureuse. Elle n'a pas dû, sans doute, lui coûter de grandes combinaisons ; mais les proportions en sont justes, les ressorts bien choisis ; le sens esthétique y est évident. Quinault est à la fois homme de goût et compositeur judicieux. Mais son principal mérite ce sont ses beaux vers. Entendons-nous sur ce mot : les beaux vers de Quinault ne sont pas les beaux vers de Racine ; ils ne possèdent en général ni le tour savant, ni la splendeur majestueuse, ni la précision exquise, ni la force énergique mais voilée de ces derniers ; ce sont, pour l'ordinaire, des beautés un peu vagues, musicales pour ainsi dire, des vers doux, coulants, mélodieux, suaves. Cette molle suavité, cette grâce parfaite ne se sont guère rencontrées dans les vers français ailleurs que chez Quinault, avant l'époque de M. de Lamartine. On pourrait dire que déjà l'accent des *Méditations* s'annonce dans les beaux opéras de l'auteur d'*Armide.* La première moitié du dix-septième siècle avait vu paraître des vers aimables et gracieux, aisés, parfois heureusement descriptifs, non sans beauté, mais d'une beauté sans caractère.

Quinault, selon les situations, a su imprimer à sa versification plusieurs caractères, sans jamais s'écarter de l'aisance heureuse qui le distingue. Il a surtout celui de la suavité; aussi ce mot revient-il comme de soi-même quand on parle de lui. Écoutez ces vers de l'opéra d'*Isis* :

L'inconstante n'a plus l'empressement extrême
De cet amour naissant qui répondait au mien ;
Son changement paraît en dépit d'elle-même,
Je ne le connais que trop bien ;
Sa bouche quelquefois dit encor qu'elle m'aime ;
Mais son cœur ni ses yeux ne m'en disent plus rien.

Ce fut dans ces vallons où par mille détours
Inachus prend plaisir à prolonger son cours ;
Ce fut sur son charmant rivage
Que sa fille volage
Me promit de m'aimer toujours.
Le zéphyr fut témoin, l'onde fut attentive
Quand la nymphe jura de ne changer jamais ;
Mais le zéphyr léger et l'onde fugitive
Ont enfin emporté les serments qu'elle a faits.

Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
Se ferait vers sa source une route nouvelle,
Plutôt qu'on ne verrait votre cœur dégagé :
Voyez couler ces flots dans cette vaste plaine ;
C'est le même penchant qui toujours les entraîne ;
Leur cours ne change point, et vous avez changé (1).

Mais ce mérite n'est pas le seul. Quinault a quelquefois des vers, des périodes, d'une facture large et savante, témoin le début de *Proserpine* :

Goûtons dans ces aimables lieux
Les douceurs d'une paix charmante.
Les superbes géants armés contre les dieux
Ne nous donnent plus d'épouvante ;

(1) *Isis*, acte I, scènes II et III.

Ils sont ensevelis sous la masse pesante
Des monts qu'ils entassaient pour attaquer les cieux.
Nous avons vu tomber leur chef audacieux
Sous une montagne brûlante;
Jupiter l'a contraint de vomir à nos yeux
Les restes enflammés de sa rage mourante;
Jupiter est victorieux,
Et tout cède à l'effort de sa main foudroyante (1).

Ailleurs on rencontre des vers d'une véritable énergie; ainsi, dans *Persée*, le monologue célèbre de Méduse :

J'ai perdu la beauté qui me rendit si vaine;
Je n'ai plus ces cheveux si beaux
Dont autrefois le dieu des eaux
Sentit lier son cœur d'une si douce chaîne.
Pallas, la barbare Pallas,
Fut jalouse de mes appas
Et me rendit affreuse autant que j'étais belle;
Mais l'excès étonnant de la difformité
Dont me punit sa cruauté
Fera connaître, en dépit d'elle,
Quel fut l'excès de ma beauté.
Je ne puis trop montrer sa vengeance cruelle.
Ma tête est fière encor d'avoir pour ornement
Des serpents dont le sifflement
Excite une frayeur mortelle.
Je porte l'épouvante et la mort en tous lieux :
Tout se change en rocher à mon aspect horrible.
Les traits que Jupiter lance du haut des cieux
N'ont rien de si terrible
Qu'un regard de mes yeux.
Les plus grands dieux du ciel, de la terre et de l'onde,
Du soin de se venger se reposent sur moi.
Si je perds la douceur d'être l'amour du monde,
J'ai le plaisir nouveau d'en devenir l'effroi (2).

Écoutez encore, Messieurs, comme exemple de

(1) *Proserpine*, acte I, scène I. (2) *Persée*, acte III, scène I.

précision, ces vers de l'opéra d'*Alceste*, chantés par les suivants de Pluton :

Tout mortel doit ici paraître ;
On ne peut naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre :
Qui cherche à vivre
Cherche à souffrir.
Venez tous sur nos sombres bords !
Le repos qu'on désire
Ne tient son empire
Que dans le séjour des morts.
Chacun vient ici-bas prendre place ;
Sans cesse on y passe ;
Jamais on n'en sort.
C'est pour tous une loi nécessaire.
L'effort qu'on peut faire
N'est qu'un vain effort.
Est-on sage
De fuir ce passage ?
C'est un orage
Qui mène au port (1).

Quoique la pensée de fournir les éléments d'un spectacle fût le but principal de Quinault, tout chez lui ne se rapporte pas uniquement à ce point de vue. Il déborde son cadre ; il a des mouvements, des situations, qui prouvent que le talent du drame ne lui était point étranger. Plusieurs fois il a su développer la passion ; dans *Armide*, par exemple, il l'a fait avec énergie et vérité ; aussi l'on peut dire qu'*Armide* est une tragédie en raccourci, et que, dans ce raccourci même, l'auteur a très bien indiqué la suite des mouvements du cœur, la série naturelle

(1) *Alceste*, acte IV, scène III.

des moments de la passion. Dès que la peinture fidèle de la passion se rencontre dans une œuvre d'art, il y a, nous l'avons remarqué, un élément sérieux; ce n'est plus la volupté pure; c'est, en un sens, une sorte d'enseignement. De plus, *Armide* et peut-être *Alceste* sont les seuls opéras de Quinault dont le dénoûment soit moral.

Le talent propre du style dramatique n'a pas, non plus, été refusé à Quinault; il en fait voir plusieurs exemples, entre autres l'entretien d'Atys avec la nymphe Sangaride (1). Tous les mérites d'un dialogue dramatique se trouvent là : vérité, simplicité, pathétique, progression dans la situation. Ce dialogue est tout au long dans La Harpe, qui en fait ressortir les beautés, et qui, d'ailleurs, sauf ce que nous avons réservé quant à la morale, a dit sur Quinault, dans son *Cours de littérature*, ce qu'il y avait de plus juste et de mieux à dire (2).

Quelques autres opéras furent composés à cette époque. Corneille même s'en mêla. Mais nous avons déjà parlé de *Psyché*, la seule des œuvres de Corneille en ce genre, qui, pour la part qu'il y prit, mérite une mention.

J'aurais voulu pouvoir vous dire quelques mots de plus des *Plaideurs*, pièce où la perfection de la versification n'a été égalée par aucun auteur comique, et où Racine lui-même s'est presque surpassé.

(1) Dans l'opéra d'*Atys*.
(2) La Harpe. *Cours de littérature*, IIe partie, liv. I. chap. VIII. *Quinault*.

Mais le temps nous presse, il faut nous tenir quittes envers la poésie dramatique. Nous avons vu que les comiques contemporains de Molière sont de peu de valeur ; plus tard se rencontrent des noms dignes de remarque ; mais ils n'appartiennent pas à la période que nous traitons.

Le midi du siècle de Louis XIV ne compte plus que deux poëtes : La Fontaine et Boileau ; nous allons nous occuper d'eux.

XI.

JEAN DE LA FONTAINE.

1621 — 1695.

I. — Coup d'œil général.

La Fontaine appartient à plusieurs genres; il a fait une tragédie, des comédies, un opéra, un roman en prose et en vers, des odes, des élégies, des épîtres, des poëmes, des contes et des fables enfin, titres immortels de sa gloire. Nous ne l'examinerons pas sous chacun de ces rapports; nous choisirons les plus remarquables; nous essayerons de caractériser l'écrivain, le poëte en général, les analogies qui le rapprochent de certains génies de son époque, les dissemblances plus tranchées qui le séparent de la plupart d'entre eux.

Le nom de La Fontaine et celui de Molière s'associent naturellement dans l'esprit de ceux qui s'occupent de la littérature du siècle de Louis XIV. Est-ce à cause de leur tour badin et plaisant, opposé au talent tragique de Racine, à l'esprit raisonnable du satirique Boileau? Oui, sans doute; mais ce n'est pas tout. Dans cette société de génies, une sympathie

intime devait rapprocher l'un de l'autre La Fontaine et Molière, et leur faire faire bande à part. Ils s'isolent des autres parce qu'au milieu du dix-septième siècle ils continuent le moyen âge. Non qu'ils ne soient de leur temps aussi; ils ont nécessairement, Molière surtout, plusieurs idées de leur époque, et transportés tels quels dans un des siècles antérieurs, ils y eussent paru étrangers. Mais, dans le dix-septième, ils semblent l'être à demi. Ils représentent ce que le dix-septième siècle s'attachait à renier; ils sont la protestation vivante contre le divorce entre les vieux âges et l'ère de civilisation, élégante et splendide, inaugurée par la cour et accueillie par la France.

Qu'est-ce que le moyen âge, Messieurs? Ce mot ici ne correspond qu'à une idée passablement vague; il désigne en gros ce qui a précédé le dix-septième siècle, l'âge que le dix-septième siècle s'est chargé d'enterrer. L'époque des fabliaux a ses caractères propres. On est frappé de la réunion de deux traits disparates qui s'y sont produits à la fois : la moquerie et le goût, ou si l'on veut, l'enthousiasme du merveilleux. Ces deux dispositions ont beau se repousser, on sent qu'en France elles ont dû être produites, l'une et l'autre, par la pente naturelle du caractère national, jointe à des circonstances à peu près les mêmes partout.

Le merveilleux doit être poursuivi avec avidité aux époques de barbarie et de souffrance, lorsque le poids d'une nature brute écrase la vie humaine,

avant la naissance de ces mille douceurs qui accompagnent nos existences civilisées, lorsque l'art et l'industrie ne réussissent point encore à préserver l'homme des atteintes du climat, que la prévoyance ne lui ménage pas des ressources pour sa subsistance, que sa vie, en un mot, se trouve à la merci des saisons et des éléments. L'homme alors, tout entier à son impuissance, élève sa pensée vers un pouvoir inconnu, mais incontestable, qui lui semble se manifester par des châtiments encore plus que par des bienfaits; il oublie ceux-ci pour ne se préoccuper que de ceux-là; ou bien les faveurs qu'il espère se présentent à son imagination dans un arbitraire tout plein de mystères et de prodiges. Plus tard, au contraire, lorsque l'homme, par les développements successifs de la science, en vient à se rendre compte, plus ou moins, des grandes lois par lesquelles la nature est régie; lorsque l'explication des phénomènes principaux l'aide à vaincre graduellement les obstacles qui l'arrêtaient de toutes parts, que chaque difficulté lui donne la joie ou le pressentiment d'un nouveau triomphe, il ne remonte plus guère, pour l'explication de certains faits, à la cause première, il se préoccupe surtout des causes prochaines. Il ne croit plus au merveilleux, mais il croit à lui-même; l'adoration de l'homme remplace alors l'adoration de la nature. On cesse d'aimer le merveilleux, on cesse d'y croire, quand le sentiment de la force humaine l'emporte sur celui des forces naturelles.

Mais à une période de transition, quand aux

restes de l'oppression de l'homme par la nature se joint l'oppression de l'homme par l'homme, la passion du merveilleux, non encore épuisée, se trouve en face d'un autre élément. C'est bien toujours au-dessus de l'homme que l'esprit humain cherche un recours; c'est de là surtout que le peuple attend les manifestations d'un pouvoir qui redresse le cours des actes de dureté et de violence auxquels il est exposé. Toutefois, comme les instruments de la force qui l'oppriment sont des hommes, ils ont toujours un côté faible qui ne saurait échapper à sa pénétration; aussi le moyen âge fut-il partagé entre la moquerie et l'enthousiasme, mais l'enthousiasme inclinant vers la superstition. Et encore l'enthousiasme fut-il plus dans les actions que dans les écrits. La moquerie, au contraire, fit en grande part les frais de la littérature. La moquerie est le rôle naturel, la vengeance possible et presque la dignité des écrivains dans une société opprimée et misérable : l'enthousiasme suppose la liberté et la force. Ce qui manquait aux écrivains de ces temps-là c'était la noblesse vraie, c'était l'idéal. Cette élévation calme et soutenue, cette distinction qui appartient à une période de civilisation, d'équilibre entre l'ordre social et le développement des arts, lui resta toujours inconnue. *L'Imitation de Jésus-Christ,* ce fruit exquis et suave de la piété du moyen âge, n'est pas de la littérature; c'est une inspiration de l'âme chrétienne, c'est l'écho d'une voix céleste. Et d'ailleurs ce n'est pas dans une langue moderne, c'est en latin que ce livre fut

écrit. Dès qu'on voulait écrire noblement, on se servait du latin; le français ne possédait pas ce qui peut donner à une langue un caractère sérieux; l'ironie est le trait dominant des époques antérieures au dix-septième siècle.

De plus, en thèse générale, on peut dire qu'à toutes les époques, ou à peu près, les écrivains ont appartenu à la classe bourgeoise. Le temps des troubadours fait exception; il y eut alors une série de poëtes de haute naissance; mais plus tard, et surtout dans le nord de la France, la poésie redescendit l'échelle sociale et devint populaire; car, à ce moment, la bourgeoisie vraie, le tiers état, n'existait pas encore. Une fois la chevalerie abattue par l'accroissement du pouvoir royal, les idées qu'elle représentait n'eurent plus d'organes, et la poésie se pénétra du nouvel élément qui commençait à se développer; elle s'imprégna de l'esprit des classes moyennes. La civilisation n'est pas héroïque; elle est essentiellement bourgeoise, et si la cour a exercé de l'influence sur quelques écrivains, beaucoup, en revanche, ont exercé leur influence sur elle. Quoi de plus bourgeois en tout genre que Rabelais? Et pourtant François Ier et sa cour en faisaient leurs délices!

Le même esprit railleur et insouciant se prolonge, à travers plusieurs siècles, comme un filon métallique et brillanté. Le dix-septième, malgré ses Malherbe, ses Balzac, son hôtel de Rambouillet, dirai-je son Pascal, n'avait pas interrompu cette veine, que plus tard nous verrons mourir. L'ironie, toutefois, y

est, en général, d'un genre différent; le caractère que nous venons de signaler a disparu chez plusieurs; il suffit de comparer deux œuvres dont l'ironie fait le fond, et qui ne sont pas séparées par un temps fort considérable : la *Satire Ménippée* et les *Provinciales.* Tout est bourgeois dans la *Satire*, rien ne l'est dans les *Provinciales*. Mais si du dix-septième siècle nous passons au dix-huitième, nous n'y verrons plus, même en Voltaire, aucun exemplaire du moyen âge. C'est bien toujours le même esprit désabusé, la moquerie irrésistible du Gaulois; mais ce n'est plus cette gaieté insouciante, négligée, un peu enfantine, qui se rit des choses auxquelles elle ne peut rien, et pour qui ce rire est une consolation, une indemnité. C'est, au contraire, une gaieté acérée, qui a un but, qui prend souci de tout, et qui se fait une arme du rire qu'elle provoque. D'ailleurs, outre cette différence, ce ne sont plus des tons aussi francs, la même verdeur, la même rondeur. Tout a passé à travers une civilisation plus raffinée; la haute société y a mis sa marque : on a autant d'esprit, moins d'originalité peut-être.

Mais au milieu du dix-septième siècle, dans la période qui nous occupe, il y a encore des différences entre les écrivains. Non pas relativement à leur condition : la plupart sont bourgeois; mais le plus grand nombre abjurent, et si ce n'était Molière et La Fontaine, peu d'écrits auraient exprimé alors la bourgeoisie et le moyen âge. On dirait que tous deux accompagnent un moment le cercueil d'un ami dé-

cédé ; sympathie et convenance, tout les pousse à lui rendre les devoirs funèbres. Mais ils marchent les derniers du cortége, rattachés qu'ils sont à leur siècle par plusieurs côtés. Tous deux n'ont plus la foi au merveilleux; le caractère de leurs croyances, ou de ce qui manque à leurs croyances, n'est plus celui des époques antérieures. Tous deux soutiennent avec la cour des rapports qui influent sur leur carrière et sur la tendance de leur talent. Ceci est beaucoup plus prononcé pour Molière que pour La Fontaine. Vous vous souvenez, Messieurs, que nous avons signalé, il y a peu de temps, quelle fut la part du grand comique dans l'œuvre civilisatrice de Louis XIV. Ajoutons qu'il était d'une constitution intellectuelle plus profonde, d'une consistance morale plus solide que son ami. Le moyen âge a été représenté par La Fontaine bien plus entièrement et plus évidemment que par Molière.

II. — La Fontaine homme.

Nous l'avons dit plusieurs fois, un instinct naturel nous pousse irrésistiblement à chercher l'homme dans l'écrivain. Et cependant ces deux moitiés d'un même être sont rarement d'accord : l'écrivain exprime aussi la société dont il fait partie, et reproduit par là des idées et des sentiments étrangers à l'intimité de l'homme. Mais ici, rien de semblable; les écrits de La Fontaine sont le miroir de son caractère; l'homme, avec son laisser-aller, ses distractions, sa

négligence excessive, se montre à nu et sans réserve, et se peint même dans les grâces faciles de l'écrivain. La Fontaine passa sa vie à se laisser faire. Tout jeune, il entra à l'Oratoire; mais bientôt il en sortit et se laissa embarrasser de deux sinécures, une charge et une femme. Sa qualité de père de famille en fut une troisième; mais elles ne lui pesèrent pas longtemps : il abandonna tout pour s'en aller à Paris. Heureusement il avait des amis qui se chargèrent pour lui des devoirs et des nécessités de la vie et qui pourvurent aux besoins de son fils. Rien ne peint mieux le caractère de La Fontaine que son épitaphe, composée par lui-même, comme on sait :

> Jean s'en alla comme il était venu,
> Mangea le fonds avec le revenu,
> Tint les trésors chose peu nécessaire.
> Quant à son temps, bien le sut dispenser :
> Deux parts en fit, dont il soulait passer
> L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire (1).

Tous les hommes marquants ont eu leur légende, et La Fontaine a été loin de faire exception à cette règle, surtout en apparence. Sans doute, en étudiant sa vie, on peut rejeter beaucoup de traits que la tradition y a ajoutés; mais il est à remarquer que ce qu'on rapporte à son sujet de plus étrange est précisément ce qu'il y a de plus avéré. Sa physionomie morale est très singulière. Le trait le plus saillant en est une nonchalance extrême, une sorte d'inconsis-

(1) Cette leçon est celle du recueil des œuvres posthumes de La Fontaine, publié en 1696, un an après sa mort. Le second et le troisième vers sont fort différents dans la plupart des éditions modernes. (*Éditeurs.*)

tance, une mollesse, une fluidité de volonté ; l'eau n'est pas plus prompte ni plus docile à prendre la forme du vase où elle se répand. Par intervalles seulement, cette volonté parvient à se réveiller. Une nature analogue a pu se rencontrer chez quelques grands talents ; l'intelligence est susceptible de se développer malgré la paralysie de la volonté, comme, en revanche, la volonté de se renforcer pendant le sommeil ou le défaut de l'intelligence. Mais ce dédoublement de l'individu ne se manifeste heureusement guère au point où nous le surprenons chez La Fontaine. Un trait particulier fait ressortir cette nature extraordinaire, c'est sa distraction bien connue. Ou, pour parler juste, c'est l'état d'abstraction où une pensée, un sentiment, une impression le plongeait si souvent. Tout alors disparaissait de devant son esprit, et il était capable de commettre les méprises les plus inattendues et les plus étranges.

Un témoignage de cet excès de distraction, comme de la facilité avec laquelle La Fontaine se livrait à l'impression du moment présent, quelle qu'elle fût, nous est fourni par une lettre en prose et en vers, qu'il adressa, à l'âge de soixante-sept ans, à l'abbé Vergier, poëte contemporain son disciple. Il s'y plaint d'une mésaventure qu'il avait eue. Rêvant aux grâces d'une jeune demoiselle qu'il venait d'entrevoir, il s'était trompé de route : « La pluie me fit arrêter près « de deux heures à Auney. J'étais encore à cheval « qu'il était près de dix heures. Un laquais, le seul « homme que je rencontrai, m'apprit de combien

« j'avais quitté la vraie route, et me remit dans la « voie en dépit de Mademoiselle de Beaulieu, qui « m'occupait tellement que je ne songeais ni à l'heure « ni au chemin. Mais cela ne servit de rien : il fallut « gîter au village. Vous voyez, Monsieur, que sans « la visite qu'elle nous fit, je n'aurais pas eu un gîte « dont il plaise à Dieu vous préserver.... Elle m'a « fait consumer trois ou quatre jours en distractions « et en rêveries, dont on fait des contes par tout Paris. « Vous conterez, s'il vous plaît, à la compagnie l'I- « liade de mes malheurs. Non que je veuille vous at- « trister : quand je le voudrais, on ne plaint guère « les gens de mon âge qui retombent dans ces « erreurs. »

Voici ce que l'abbé Vergier répond à La Fontaine :

Que vous vous trouviez enchanté
D'une beauté jeune et charmante,
L'aventure est peu surprenante :
Quel âge est à couvert des traits de la beauté?
Ulysse au beau parler, non moins vieux, non moins sage
Que vous pouvez l'être aujourd'hui,
Ne se vit-il pas, malgré lui,
Arrêté par l'amour sur maint et maint rivage?
Qu'en quittant cet objet dont vous êtes épris,
Sur le choix des chemins vous vous soyez mépris,
L'accident est encor moins rare.
Hé! qui pourrait être surpris
Lorsque La Fontaine s'égare?
Tout le cours de ses ans n'est qu'un tissu d'erreurs,
Mais d'erreurs pleines de sagesse.
Les plaisirs l'y guident sans cesse
Par des chemins semés de fleurs.
Les soins de sa famille, ou ceux de sa fortune,
Ne causent jamais son réveil :
Il laisse à son gré le soleil

Quitter l'empire de Neptune,
Et dort tant qu'il plaît au sommeil.
Il se lève au matin, sans savoir pour quoi faire;
Il se promène, il va, sans dessein, sans sujet;
Et se couche le soir, sans savoir d'ordinaire
Ce que dans le jour il a fait.

Le portrait est aussi fidèle que charmant; mais La Fontaine lui-même avait-il conscience du degré où allait cet état d'absorption dont cent autres anecdotes font foi? Cela est douteux. La Fontaine est sincère dans ses aveux et incapable d'affecter ce qu'il ne sent pas. Sa nonchalance, d'ailleurs, s'étend à peu près à tout; il a été insoucieux de sa fortune, de son indépendance, de ses devoirs en tout genre, mais non de sa gloire, ni de la perfection de son art. Il travaillait chacune de ses œuvres avec grand soin, ses manuscrits en témoignent, et les moins bonnes de ses fables sont aussi travaillées que les meilleures.

La Fontaine aima par-dessus tout le plaisir et la liberté; il n'eut point de passions, mais des goûts tyranniques, plus funestes à l'âme que des passions. On ne peut se le dissimuler, sa vie fut déshonorée par des liaisons où le cœur eut peu de part. La seule passion, ou plutôt le goût le plus profond qui fut en lui, c'était le goût de la paresse, tranchons le mot, du sommeil. Personne n'a parlé du sommeil comme lui. Voyez, entre autres, dans le *Songe d'un habitant du Mogol :*

Je ne dormirai point sous de riches lambris :
Mais voit-on que le somme en perde de son prix?
En est-il moins profond et moins plein de délices (1)?

(1) Livre XI, fable IV.

Ailleurs il dit encore :

Et par saint Jean, si Dieu me prête vie,
Je le verrai ce pays où l'on dort.

Puis il ajoute :

On y fait plus, on n'y fait nulle chose :
C'est un emploi que je recherche encor.

Ce sommeil-là est plus que du sommeil. Dans ses lettres, l'éloge du sommeil revient à chaque instant. Il termine ainsi l'une de celles où il raconte à sa femme son voyage en Limousin : « Voyez l'obligation que vous m'avez ; il ne s'en faut pas un quart « d'heure qu'il ne soit minuit, et nous devons nous « lever demain avant le soleil, bien qu'il ait promis « en se couchant qu'il se lèverait de fort grand matin. « J'emploie cependant les heures qui me sont les plus « précieuses à vous faire des relations, moi qui suis « enfant du sommeil et de la paresse. Qu'on me « parle après cela des maris qui se sont sacrifiés pour « leurs femmes ! Je prétends les surpasser tous, et « que vous ne sauriez vous acquitter envers moi, si « vous ne me souhaitez d'aussi bonnes nuits que j'en « aurai de mauvaises avant que notre voyage soit « achevé (1). »

La Fontaine, donc, ne fit rien que des vers ; il s'abandonna pleinement au courant des impressions et des circonstances. Il eut de vrais amis ; il fut aimé pour sa bonhomie, sa bienveillance, quelque chose de doux, d'inoffensif dans le caractère, une facilité,

(1) A Madame de La Fontaine. Richelieu, le 3 septembre 1663.

une simplicité de mœurs allant jusqu'à la crédulité. Il s'est ainsi dépeint lui-même :

Un enfant des neuf Sœurs, enfant à barbe grise,
Qui ne devait en nulle guise
Être dupe : il le fut, et le sera toujours.
Je me sens né pour être en butte aux méchants tours.
Vienne encore un trompeur, je ne tarderai guère (1).

On se rit parfois de cette disposition à tout croire, mais on aime volontiers ceux de qui elle est le partage. Une fois seulement, La Fontaine se laissa aller au ressentiment ; il écrivit contre Lulli la pièce dont ces vers sont tirés, la satire du *Florentin*. Lulli lui avait demandé un opéra à mettre en musique. La Fontaine écrivit *Daphné;* l'œuvre achevée, Lulli la rejeta et préféra la *Proserpine* de Quinault. Mais dans cette satire, imprimée sans la permission de l'auteur, La Fontaine n'est pas même sorti de son caractère ; on y voit un homme en colère, non point un homme méchant. Il ne tarda pas d'ailleurs à se calmer et même à se raccommoder avec le grand musicien.

Chez La Fontaine, la bonté du cœur n'excluait pas la malice de l'esprit; mais ce n'était pas contre les individus que s'exerçait cette malice; il s'attaquait à l'inépuisable fonds de la nature humaine, et c'est elle qui fournit ample matière aux types immortels qu'il a mis en scène. Nous reviendrons là-dessus. Ajoutons, pour l'heure, que La Fontaine était non-seulement bon, mais sensible aussi, quoique sa sensibilité ne s'épanchât pas dans ses canaux les plus naturels.

(1) *Le Florentin*, satire.

Ami excellent, nous avons vu qu'il fut mauvais mari et mauvais père. Il a donné mille preuves de sa solidité, de sa fidélité, on peut dire de son dévouement en amitié ; l'*Élégie aux Nymphes de Vaux* en restera l'immortel témoignage. Il devait sans doute beaucoup à Fouquet, qui, lorsque La Fontaine, à l'âge de trente-sept ans, abandonnant famille, emploi, maison, vint s'établir à Paris, l'avait accueilli, pensionné, admis dans son intimité. Mais, à cette époque, défendre un accusé contre le courroux du monarque, n'était pas le signe d'une âme commune. Il fallait du courage pour dire en parlant de Louis XIV :

Du titre de clément rendez-le ambitieux:
C'est par là que les rois sont semblables aux dieux.
Du magnanime Henri qu'il contemple la vie;
Dès qu'il put se venger, il en perdit l'envie.
Inspirez à Louis cette même douceur :
La plus belle victoire est de vaincre son cœur.
Oronte est à présent un objet de clémence.
S'il a cru les conseils d'une aveugle puissance,
Il est assez puni par son sort rigoureux;
Et c'est être innocent que d'être malheureux (1).

Et comme il aima ses autres amis, Madame de la Sablière, Madame d'Hervart, Maucroix ! Comme l'amitié l'a inspiré ! Qui ne sait par cœur ces vers inimitables :

Qu'un ami véritable est une douce chose!
Il cherche vos besoins au fond de votre cœur;
Il vous épargne la pudeur
De les lui découvrir vous-même :
Un songe, un rien, tout lui fait peur,
Quand il s'agit de ce qu'il aime (2).

(1) Élégie VI. *Pour M. Fouquet.* (2) Livre VIII, fable XI.

La vie de La Fontaine atteste que ces paroles étaient sorties de son cœur autant que de son génie.

Après la disgrâce de Fouquet, ce furent d'abord la duchesse de Bouillon, nièce de Mazarin, et Marguerite de Lorraine, duchesse douairière d'Orléans, qui protégèrent La Fontaine. Plus tard, la mort de l'une et l'absence de l'autre, auraient laissé le poëte sans asile, s'il n'avait été recueilli par Madame de la Sablière. Ce commerce affectueux et pur avec une femme distinguée par son esprit, son goût, la fin édifiante de sa vie, semble avoir encore perfectionné le talent de La Fontaine. Jamais il n'est plus heureux qu'en s'adressant à elle. Quelque chose de plus élevé, de plus élégant, de plus profondément senti ajoute alors à ses paroles un charme supérieur. Mais cette excellente amie mourut, et La Fontaine se fût de nouveau trouvé sans protection et sans abri, si M. d'Hervart, conseiller au parlement de Paris, qui entretenait depuis plusieurs années avec lui un commerce d'amitié, ne s'était empressé de lui offrir sa maison. Il allait l'engager à venir chez lui, lorsqu'il le rencontra dans la rue. On sait la réponse du fabuliste à sa proposition : « J'y allais. » Cette confiance entière au cœur de ses amis entre pour une part dans le privilége accordé au seul La Fontaine, celui de n'être point avili par la dépendance dans laquelle il a vécu. Sans doute aussi, sa dignité se conservait par l'éclat de son talent, par l'inaltérable bonté de son caractère, par la noblesse de sa reconnaissance,

par le ton délicat des éloges qu'il donnait à ses protecteurs :

> Iris, je vous loûrais ; il n'est que trop aisé,

dit-il à Madame de la Sablière ;

> Mais vous avez cent fois notre encens refusé ;
> En cela peu semblable au reste des mortelles,
> Qui veulent tous les jours des louanges nouvelles.
> Pas une ne s'endort à ce bruit si flatteur.
> Je ne les blâme point ; je souffre cette humeur :
> Elle est commune aux dieux, aux monarques, aux belles.
> Ce breuvage vanté par le peuple rimeur,
> Le nectar, que l'on sert au maître du tonnerre,
> Et dont nous enivrons tous les dieux de la terre,
> C'est la louange, Iris. Vous ne la goûtez point :
> D'autres propos chez vous récompensent ce point (1).

Il dit ailleurs :

> On ne peut trop louer trois sortes de personnes :
> Les dieux, sa maîtresse et son roi (2).

Mais ce fut peut-être ce dernier qu'il loua le moins. Il louait avec foi, avec abandon ceux qu'il aimait, ceux dont il se sentait aimé, dont il était sûr, non ceux qu'il aurait pu vouloir gagner : Louis XIV s'en aperçut et l'abandonna.

Quant aux mœurs de La Fontaine, on ne le sait que trop, elles furent mauvaises. Les palliatifs sont hors de saison ; le temps n'est plus, d'ailleurs, où cette triste vérité était difficile à dire. La licence qui flétrit une si grande partie des œuvres de ce grand poëte s'est retrouvée dans sa vie ; toutes les circonstances atténuantes manquent ici. Reconnaissons

(1) Livre X, fable I. (2) Livre I, fable XIV.

toutefois qu'aussi simple dans le mal que dans le bien, si La Fontaine n'a point raisonné contre ses vices, s'il a répété d'après nature :

Chacun a son défaut, où toujours il revient :
Honte ni peur n'y remédie (1),

il n'a point non plus raisonné en leur faveur. Il ne remonte pas contre le fil de l'eau, sans doute; mais il n'aide pas non plus le torrent à l'emporter; il se laisse tout bonnement aller au courant. Lui-même est convenu plus d'une fois de ses torts; il termine ainsi le conte des *Aveux indiscrets* :

Le nœud d'hymen veut être respecté,
Veut de la foi, veut de l'honnêteté.....
Je donne ici de beaux conseils, sans doute :
Les ai-je pris pour moi-même? hélas! non.

Et dans son chef-d'œuvre de *Philémon et Baucis* :

Pour peu que des époux séjournent sous leur ombre,
Ils s'aiment jusqu'au bout, malgré l'effort des ans.
Ah! si..... Mais autre part j'ai porté mes présents.

Écoutons-le enfin dans cette charmante épître à Madame de la Sablière, lue à l'Académie :

Si le ciel me réserve encor quelque étincelle
Du feu dont je brillais en ma saison nouvelle,
Je la dois employer, suffisamment instruit
Que le plus beau couchant est voisin de la nuit.
Le temps marche toujours; ni force, ni prière,
Sacrifices ni vœux n'allongent la carrière;
Il faudrait ménager ce qu'on va nous ravir.
Mais qui vois-je que vous sagement s'en servir?
Si quelques-uns l'ont fait, je ne suis pas du nombre;
Des solides plaisirs je n'ai suivi que l'ombre;

(1) Livre III, fable VII.

J'ai toujours abusé du plus cher de nos biens.
Les pensers amusants, les vagues entretiens,
Vains enfants du loisir, délices chimériques;
Les romans et le jeu, peste des républiques,
Par qui sont dévoyés les esprits les plus droits,
Ridicule fureur qui se moque des lois;
Cent autres passions des sages condamnées,
Ont pris comme à l'envi la fleur de mes années.
L'usage des vrais biens réparerait ces maux;
Je le sais, et je cours encore à des biens faux.
Je vois chacun me suivre : on se fait une idole
De trésors, ou de gloire, ou d'un plaisir frivole.
Tantales obstinés, nous ne portons les yeux
Que sur ce qui nous est interdit par les cieux.....

J'entends que l'on me dit : Quand donc veux-tu cesser?
Douze lustres et plus ont roulé sur ta vie :
De soixante soleils la course entresuivie
Ne t'a pas vu goûter un moment de repos.
Quelque part que tu sois, on voit à tout propos
L'inconstance d'une âme en ses plaisirs légère,
Inquiète, et partout hôtesse passagère;
Ta conduite et tes vers, chez toi tout s'en ressent.....

Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi,
Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles,
A qui le bon Platon compare nos merveilles;
Je suis chose légère, et vole à tout sujet;
Je vais de fleur en fleur, et d'objet en objet;
A beaucoup de plaisir je mêle un peu de gloire.
J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire,
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours;
Mais, quoi! je suis volage en vers comme en amours.
En faisant mon portrait, moi-même je m'accuse,
Et ne veux point donner mes défauts pour excuse;
Je ne prétends ici que dire ingénûment
L'effet bon ou mauvais de mon tempérament.....
Tel que fut mon printemps, je crains que l'on ne voie
Les plus chers de mes jours aux vains désirs en proie.

Que me servent ces vers avec soin composés?
N'en attends-je autre fruit que de les voir prisés?

C'est peu que leurs conseils, si je ne sais les suivre,
Et qu'au moins vers ma fin je ne commence à vivre;
Car je n'ai pas vécu; j'ai servi deux tyrans:
Un vain bruit et l'amour ont partagé mes ans.
Qu'est-ce que vivre, Iris? vous pouvez nous l'apprendre.
Votre réponse est prête; il me semble l'entendre :
C'est jouir des vrais biens avec tranquillité;
Faire usage du temps et de l'oisiveté;
S'acquitter des honneurs dus à l'Être suprême;
Renoncer aux Phyllis en faveur de soi-même;
Bannir le fol amour et les vœux impuissants,
Comme hydres dans nos cœurs sans cesse renaissants (1).

Au fait, La Fontaine n'eut d'autre guide que les instincts bons ou mauvais de l'homme naturel. Vers la fin cependant, et à la suite d'une grave maladie, il songea sérieusement à la mort. Les exhortations de ses amis, Maucroix, Racine, arrivés alors eux-mêmes à une piété véritable, aidèrent sans doute à une conversion dont le reste de sa vie montra la sincérité. Parmi les preuves qu'il en donna, il est quelques détails, Messieurs, qui, d'après le tour habituel de nos idées, pourraient nous causer quelque surprise :

Et l'auteur de Joconde est armé d'un cilice.

Cela étonne; mais ces manifestations, autorisées par un culte différent du nôtre, ne doivent point nous offusquer, ni rien altérer à la conviction de la profondeur et de la solidité de la révolution morale que La Fontaine avait subie. Aussi simple dans le bien que dans le mal, il accepta tout à la fois, et persista dans la bonne voie jusqu'à sa mort, arrivée en 1695. Il était âgé de soixante et quatorze ans. On sait qu'il

(1) *Discours à Madame de la Sablière.*

avait renoncé à tout travail profane, et qu'il s'occupait à traduire et à paraphraser les hymnes de l'Église. Entre autres beaux vers du *Dies iræ*, on doit remarquer ceux-ci; le poëte s'adresse au divin Rédempteur et lui dit :

Tu ne t'es reposé que las de me chercher.

Et plus loin :

Le larron te priant fut écouté de toi.
La prière et l'amour ont un charme suprême.

Et à la fin :

Je te laisse le soin de mon heure dernière.

Il y a bien de l'âme dans la parfaite simplicité de ce dernier élan.

Voici la dernière lettre de La Fontaine. Elle est adressée à M. de Maucroix :

« Tu te trompes assurément, mon cher ami, s'il « est bien vrai, comme M. de Soissons me l'a dit, « que tu me croies plus malade d'esprit que de corps. « Il me l'a dit pour tâcher de m'inspirer du courage, « mais ce n'est pas de quoi je manque. Je t'assure « que le meilleur de tes amis n'a plus à compter « sur quinze jours de vie. Voilà deux mois que je « ne sors point, si ce n'est pour aller un peu à l'A- « cadémie, afin que cela m'amuse. Hier, comme j'en « revenais, il me prit au milieu de la rue du Chantre, « une si grande faiblesse, que je crus véritablement « mourir. O mon cher! mourir n'est rien : mais « songes-tu que je vais comparaître devant Dieu?

« Tu sais comme j'ai vécu. Avant que tu reçoives « ce billet, les portes de l'éternité seront peut-être « ouvertes pour moi. »

Voici maintenant la réponse éminemment chrétienne de M. de Maucroix :

« Mon cher ami, la douleur que ta dernière lettre « me cause est telle que tu te la dois imaginer. Mais « en même temps, je te dirai que j'ai bien de la con- « solation des dispositions chrétiennes où je te vois. « Mon très cher, les plus justes ont besoin de la mi- « séricorde de Dieu. Prends-y donc une entière con- « fiance, et souviens-toi qu'il s'appelle le Père des « miséricordes et le Dieu de toute consolation. In- « voque-le de tout ton cœur.... Si tu n'as pas la force « de m'écrire, prie M. Racine de me rendre cet office « de charité, le plus grand qu'il me puisse jamais « rendre. Adieu, mon bon, mon ancien et mon véri- « table ami. Que Dieu, par sa très grande bonté, « prenne soin de la santé de ton corps et de celle de « ton âme. »

III. — La Fontaine poëte.

Tel fut l'homme, tel sera le poëte. Ici les deux êtres se rejoignent, et jamais pénétration mutuelle ne fut plus complète.

Le premier éveil donné au génie de La Fontaine, au sortir d'études imparfaites, fut l'émotion qu'il éprouva à la lecture d'une ode de Malherbe. Ce morceau lui révéla qu'il était poëte, mais il ne lui apprit

rien sur la vraie nature de son talent; au contraire, il faillit le perdre en faussant la direction de ses facultés. La Fontaine tenta le lyrisme; mais bientôt, guidé par un bon sens littéraire exquis, il quitta une voie qui ne pouvait lui convenir. Il faut l'entendre lui-même là-dessus :

Je pris certain auteur autrefois pour mon maître;
Il pensa me gâter. A la fin, grâce aux dieux,
Horace, par bonheur, me dessilla les yeux.
L'auteur avait du bon, du meilleur; et la France
Estimait dans ses vers le tour et la cadence.
Qui ne les eût prisés? J'en demeurai ravi :
Mais ses traits ont perdu quiconque l'a suivi.
Son trop d'esprit s'épand en trop de belles choses :
« Tous métaux y sont or, toutes fleurs y sont roses (1). »

Ailleurs il a dit que Malherbe « pèche par être trop beau, » et cette expression indique bien le trait distinctif du génie de La Fontaine; il devait, par excellence, être le poëte naturel. Il étudia les anciens avec amour; l'attrait qui le poussait vers l'antiquité était parfaitement sincère; aussi, parmi les poëtes de sa nation, est-il l'un des plus antiques : il ressemble aux anciens par ce qu'ils ont de plus excellent, la candeur, l'ingénuité, une élégance native qui n'a rien de cherché, et qui ne vient que du sentiment exquis de la beauté. Il étudia aussi les modernes, la littérature italienne, et surtout la vieille littérature française, le moyen âge, vers lequel des tendances naturelles, nous l'avons vu, le poussaient. Il a puisé

(1) *Epître à Mgr l'évêque d'Avranches.* — Le dernier vers est emprunté à Malherbe, avec une légère variante signalée par La Fontaine.

partout, mais sans mystère; et, chose admirable, sans que son originalité y ait rien perdu :

Quelques imitateurs, sot bétail, je l'avoue,
Suivent en vrais moutons le pasteur de Mantoue.
J'en use d'autre sorte; et, me laissant guider,
Souvent à marcher seul j'ose me hasarder.
On me verra toujours pratiquer cet usage.
Mon imitation n'est point un esclavage;
Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois
Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.
Si d'ailleurs quelque endroit plein chez eux d'excellence
Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,
Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.....
Je chéris l'Arioste, et j'estime le Tasse;
Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
J'en parle si souvent qu'on en est étourdi.
J'en lis qui sont du Nord, et qui sont du Midi.
Non qu'il ne faille un choix dans leurs plus beaux ouvrages (1).

L'éclectisme de La Fontaine fut véritablement celui de l'abeille, et il s'est bien caractérisé lui-même en disant :

Sur différentes fleurs l'abeille se repose,
Et fait du miel de toute chose (2).

De système il n'en eut aucun; le bon sens et l'indolence préservèrent son goût. Nul ne fut plus sincèrement et plus intimement poëte; la poésie, chez lui, n'est pas un talent ajouté à l'individu, et dont l'individu peut user à son gré; le poëte, c'est l'homme lui-même, et c'est pourquoi il a fait entrer la réalité dans sa poésie à un degré inconnu de son temps, tandis que d'autre part, toutes les vicissitudes, toutes les

(1) *Épître à Mgr l'évêque d'Avranches.* (2) Livre X, fable I.

occurrences de la vie, retentissaient en lui sous un mode poétique. Peut-être cette intime et indissoluble union de l'homme et du poëte est-elle le trait le plus caractéristique de l'individualité de La Fontaine. Chez aucun autre écrivain français, la poésie n'a si avant pénétré la vie. Corneille, Racine, Boileau même font des vers admirables, et alors ils revêtent la nature poétique : La Fontaine est toujours poëte; mais de temps en temps seulement le poëte produit des vers, et sa poésie alors n'est que le prolongement et l'expansion de sa vie intérieure; elle fleurit au dehors comme sous un rayon de soleil. La poésie le complète, l'épanouit, le révèle tout entier à lui-même; elle le dilate, elle l'élève; c'est dans la poésie que ce qu'il a de meilleur dans la pensée et dans l'âme prend l'essor; il lui a dû des impressions morales que la réflexion peut-être ne lui eût pas fournies; il a exprimé en vers de belles maximes qu'il n'a pas mises en pratique, mais qu'il a senties, et desquelles, grâce à sa nature exceptionnelle, il a réellement vécu. Ce couronnement de sa vie intellectuelle lui a prêté parfois des pensées grandioses, une autorité, une mâle gravité, une majesté même, bien étrangères au ton habituel de sa vie.

Cette pénétration mutuelle des deux moitiés de l'individu nous explique bien des choses. Ainsi, par exemple, les couleurs si vives, si variées, et en même temps si heureusement fondues de son style, la perfection des nuances, le mouvement sinueux de la pensée, la profondeur, la vérité du ton. Il efface

sans secousse les limites de chaque sujet et de chaque genre ; à chaque instant il fait, sans détonner, joindre et se toucher le sublime et le familier, le pathétique et le plaisant. Il ne marche pas droit dans son sujet, il s'y promène, il y va par tours et retours comme dans sa vie; il est comme un cours d'eau abondant et continu, mais sans rives. Aussi n'a-t-il été poëte qu'à la condition de sortir du genre dans lequel il écrit. Phèdre n'est que fabuliste; c'est un type du fabuliste dans sa nudité : La Fontaine fera volontiers une fable, mais il faut qu'il puisse en faire autre chose toutes les fois que cela lui conviendra. Il s'est beaucoup laissé aller à la rêverie dans ses compositions, comme dans sa vie; mais il est remarquable que la rêverie, qui, chez d'autres, amène le vague de la pensée, ou, pour le moins, de l'expression, est jointe, chez lui, à un degré de précision admirable. C'est en ceci que se montre surtout sa supériorité comme narrateur; aussi l'on se demande comment un rêveur peut narrer dans cette perfection. La narration est son talent spécial; il y excelle, il y revient le plus souvent, pourvu qu'on lui permette de l'interrompre à son gré. Il a tenté beaucoup de genres, il n'a pas réussi dans tous, mais tous les tons lui sont familiers et il sait prendre tour à tour celui de chaque genre. Il a des vers, des fragments épiques, il a même çà et là tous les mouvements tragiques, mais il ne les concentre et ne les coordonne pas. Il n'est tout à fait chez lui que lorsqu'il conte; mais son clavier a beaucoup d'octaves. Une région

seule lui est restée inaccessible : celle du mystère et de l'infini. C'est là sa faiblesse, et aussi sa force, au sens de la perfection harmonique, mais terrestre de son talent.

Si l'on cherche à se rendre compte des éléments internes dont la réunion formait ce génie si naturel et si varié, on trouve d'abord la sympathie. C'est toujours avec charme, c'est souvent avec un pathétique vrai que La Fontaine se mêle à tout ce qu'il raconte. Nul poëte n'entre plus intimement dans son œuvre; nul ne s'identifie plus sincèrement avec les personnages, avec les êtres fictifs qu'il met en scène, qu'ils soient ou non les créatures de sa propre imagination. Ceci est un caractère unique; c'est autre chose et plus que l'objectivité. La Fontaine fut le moins objectif peut-être des poëtes, mais il fut le plus parfaitement doué de cette sensibilité poétique qui personnifie les êtres de la nature, qui répand sur chacun d'eux cette bienveillance, cette fraternité qui nous attire, qui nous ravit, qui sollicite aussi la nôtre, et qui, en même temps, est tout l'opposé des impressions maladives qu'à une époque plus voisine de nous, l'aspect de la nature a fait naître chez tant d'autres. S'il contemple, s'il dépeint un arbre, par exemple, à l'épais feuillage, au dôme majestueux, aussitôt il l'individualise; l'arbre devient à ses yeux un être, qui a, pour ainsi dire, son caractère. Ailleurs, cette sympathie se manifeste dans la facilité et la grâce avec laquelle l'auteur s'associe à

ses narrations, aux petits drames, non-seulement esquissés par lui, mais le plus souvent peints avec une si rare perfection.

A chaque instant, ces associations ramènent le lecteur au poëte, ou, si l'on veut, à l'homme. Car c'est encore la fusion du poëte et de l'homme qui donne la clef du second caractère de cette nature d'une combinaison si heureuse, la naïveté. Ce ne sont pas seulement des naïvetés, c'est bien la naïveté. « L'un des « premiers caractères du naïf, a dit Madame de Staël, « c'est d'exprimer ce qu'on sent ou ce qu'on pense, « sans réfléchir à aucun résultat, ni tendre vers au- « cun but. » En effet, nous rencontrons à chaque pas, chez La Fontaine, l'expression spontanée, on pourrait dire inconsidérée de certaines impressions qu'un retour en soi-même n'eût peut-être pas comprimée, mais que jamais la réflexion n'eût été capable de fournir. Et ces naïvetés fussent-elles réfléchies, on les admirerait encore. Mais il est évident qu'en général, elles ne le sont pas. Quel charme dans des mots tels que celui-ci ! Il s'agit du trésor du ministre autrefois berger :

Petit chapeau, jupon, panetière, houlette,
Et, je pense, aussi sa musette (1).

Et cent autres pareils, si souvent relevés par les critiques et les amateurs :

Un lièvre en son gîte songeait,
Car que faire en un gîte à moins que l'on ne songe (2)?

(1) Livre X, fable X. (2) Livre II, fable XIV.

Il se faut entr'aider, c'est la loi de nature.
L'âne un jour pourtant s'en moqua :
Et ne sais comme il y manqua ;
Car il est bonne créature (1).

Mais toutes les naïvetés de La Fontaine ne sont pas de ce genre; la plupart sont passablement malicieuses; ainsi :

A ces mots l'animal pervers,
C'est le serpent que je veux dire,
Et non l'homme, on pourrait aisément s'y tromper (2).

L'auteur est, au fond, un trouvère malin qui retourne au siècle des fabliaux; et sous ce rapport, Marot, qui en est plus près, ne s'en rapproche pas tant; sa naïveté à lui a plus d'ingénuité, de franchise, de véritable gaieté. L'*Epistre au Roy pour avoir esté desrobé*, fait saisir la différence des deux genres, et pour ma part, j'avoue que la naïveté de Marot me plaît encore davantage.

Mais La Fontaine est admirable aussi par une autre sorte de naïveté : le parfait naturel, la soudaineté, *l'immédiateté*, passez-moi ce barbarisme, Messieurs, je ne sais comment rendre cette qualité, à la fois individuelle et littéraire, par laquelle aucun intermédiaire, aucun intervalle ne sépare l'impression de l'expression. Rien de rare comme cette pensée mise à nu, ce contact intime et constant de l'idée et du mot, que le grand fabuliste possède au plus haut degré. Voyez la fable dédiée à Madame de la Sablière et intitulée *Les deux Rats, le Renard et l'OEuf*, qui, en réalité, au fond, est tout un essai de philosophie :

(1) Livre VIII, fable XVII. (2) Livre X, fable II.

Quand la perdrix
Voit ses petits
En danger, et n'ayant qu'une plume nouvelle,
Qui ne peut fuir encor par les airs le trépas,
Elle fait la blessée, et va traînant de l'aile,
Attirant le chasseur et le chien sur ses pas,
Détourne le danger, sauve ainsi sa famille;
Et puis quand le chasseur croit que son chien la pille,
Elle lui dit adieu, prend sa volée, et rit
De l'homme qui, confus, des yeux en vain la suit (1).

Voyez encore la fable *Le Loup et le Chasseur* :

Fureur d'accumuler, monstre de qui les yeux
Regardent comme un point tous les bienfaits des dieux,
Te combattrai-je en vain sans cesse en cet ouvrage?
Quel temps demandes-tu pour suivre mes leçons?
L'homme, sourd à ma voix, comme à celle du sage,
Ne dira-t-il jamais : C'est assez, jouissons?
Hâte-toi, mon ami : tu n'as pas tant à vivre.
Je te rebats ce mot; car il vaut tout un livre :
Jouis. — Je le ferai. — Mais quand donc? — Dès demain. —
Eh! mon ami, la mort te peut prendre en chemin;
Jouis dès aujourd'hui; redoute un sort semblable
A celui du chasseur et du loup de ma fable (2).

Et tout le reste de la fable est écrit du même ton. Certainement, ces deux petits poëmes n'ont pas seulement de la naïveté; ils sont naïfs d'un bout à l'autre.

Le goût de la nature est encore un autre élément de l'individualité de La Fontaine. Il aima la nature, il en jouit plus que nul autre de ses contemporains; ses œuvres en portent le témoignage. Non qu'il se plût aux longues descriptions; ce sont deux ou trois vers, quelques hémistiches parfois, qui semblent lui échapper involontairement, mais qui révèlent le sen-

(1) Livre X, fable I. (2) Livre VIII, fable XXVII.

timent exquis des beautés naturelles, du calme, de la grâce, de la fraîcheur des prairies. La nature, à cette époque, avait des amis, mais peu d'admirateurs, et le genre d'attrait qu'elle exerçait sur La Fontaine tenait plus encore de l'affection que de l'admiration. Né, d'ailleurs, dans la province peu pittoresque de la Champagne, il ne recherche pas les spectacles imposants, les beautés à grand fracas; il n'avait pas besoin, pour goûter la nature, des Alpes et de leur majesté :

Je n'ai jamais chanté que l'ombrage des bois,
Flore, Écho, les Zéphyrs et leurs molles haleines,
Le vert tapis des prés et l'argent des fontaines,

dit-il dans le poëme d'*Adonis*. Voyez ailleurs, dans le *Songe d'un habitant du Mogol*, ces vers si connus, mais si délicieux qu'on ne se lasse pas de les relire :

Solitude, où je trouve une douceur secrète,
Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais!
Oh! qui m'arrêtera sous vos sombres asiles!
Quand pourront les neuf Sœurs, loin des cours et des villes,
M'occuper tout entier, et m'apprendre des cieux
Les divers mouvements inconnus à nos yeux,
Les noms et les vertus de ces clartés errantes
Par qui sont nos destins et nos mœurs différentes!
Que si je ne suis né pour de si grands projets,
Du moins que les ruisseaux m'offrent de doux objets!
Que je peigne en mes vers quelque rive fleurie (1)!

Remarquons-le, Messieurs, la sympathie de La Fontaine pour la nature, la mélancolie douce et un peu épicurienne qu'il puise dans son sein, n'ont ce-

(1) Livre XI, fable IV.

pendant rien d'analogue aux sensations que cette même nature éveille chez tant de poëtes de nos jours. Celles-ci aboutissent la plupart au panthéisme et nul n'est moins panthéiste que La Fontaine. Il n'est pas de ceux qui reçoivent en eux-mêmes la nature pour se confondre avec elle; il est de ceux qui sortent d'eux-mêmes pour en jouir. Ce qu'il personnifie en elle, ce sont des êtres distincts et non des forces; ce qu'il y cherche, ce sont des sujets nouveaux d'une part, du repos et des jouissances de l'autre. Mais il faut en convenir, dans cette intimité de La Fontaine avec la nature, dans cette tendresse pour elle, le sentiment de l'infini, le sens religieux fait défaut. Cette sphère lui resta fermée, et si nous avions plus de détails sur ce qu'il éprouva à sa conversion, nous trouverions probablement que la lumière nouvelle agit directement sur sa conscience, sans traverser ce milieu de tendances et d'impressions hautes, mais vagues, trop souvent du reste séparées de l'élément moral.

J'ose dire qu'à prendre La Fontaine dans l'ensemble de son caractère, il n'est pas de son siècle, il est solitaire. Vivant dans le monde, et même dans le grand monde, il y échappe par ses besoins et ses goûts, il s'entoure d'un univers de sa création et des charmes de la nature, comme Robinson dans son île se trouvait entouré des flots de la mer. Permettons-nous une supposition; figurons-nous son œuvre entière produite, mais non publiée, et retrouvée dans quelque cachette au bout de cent cinquante ans, par

exemple. Que de recherches, que de discussions ! Jamais, dirait-on, le dix-septième siècle, si noble dans son élégance, si splendide dans son décorum, n'eût pu produire cet écrivain si simple, si candide, si épris de l'antiquité, si antique lui-même en tant de choses ! Quelle surprise, quand, cette impossibilité bien avérée, quelque document inédit viendrait apposer à l'œuvre retrouvée le nom du contemporain, de l'ami de Racine, de l'homme qui passa le meilleur de sa vie à Paris ! Oui, La Fontaine est inattendu au dix-septième siècle, il est même parfois plus antique que certains antiques. Ainsi, dans *Philémon et Baucis*, c'est lui qui est l'ancien, et c'est Ovide qui est le moderne. Et ce qui est remarquable, c'est que La Fontaine s'est si complétement et si naturellement assimilé l'esprit de l'antiquité que son individualité poétique, loin d'y rien perdre de son accent, en reçoit une saveur ingénue et nouvelle.

Quelle est la philosophie propre de La Fontaine ? En d'autres termes, quel fut son système sur l'homme et la vie ? Ceci n'est pas facile à dire. Son système est ondoyant et divers, parce qu'au fond ses convictions ne sont point arrêtées, ses idées ne sont que provisoires. Il a un bon sens remarquable, qui, parfois, lui fait deviner la vérité ; mais comme il n'a pas de principes, et qu'il se livre à toutes ses impressions, la vérité, chez lui, est à la merci de la poésie, et nous le voyons passer tour à tour aux points de vue les plus opposés. Ainsi, par exemple, nous l'entendons parfois blâmer l'astrologie judiciaire :

Quant aux volontés souveraines
De celui qui fait tout, et rien qu'avec dessein,
Qui les sait, que lui seul? Comment lire en son sein?
Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles?
A quelle utilité? Pour exercer l'esprit
De ceux qui de la sphère et du globe ont écrit?
Pour nous faire éviter des maux inévitables?
Nous rendre, dans le bien, de plaisirs incapables?
Et, causant du dégoût pour ces biens prévenus,
Les convertir en maux devant qu'ils soient venus?
C'est erreur, ou plutôt c'est crime de le croire.
Le firmament se meut, les astres font leurs cours,
Le soleil nous luit tous les jours,
Tous les jours sa clarté succède à l'ombre noire,
Sans que nous en puissions autre chose inférer
Que la nécessité de luire et d'éclairer,
D'amener les saisons, de mûrir les semences,
De verser sur les corps certaines influences.
Du reste, en quoi répond au sort toujours divers
Ce train toujours égal dont marche l'univers (1)?

On ne saurait certes mieux dire. Mais, ailleurs, il en parle sur un autre ton, et plutôt en homme qui se raisonne lui-même pour n'y pas croire. Sans doute sa raison lui disait *non*, mais peut-être son sentiment intime lui donnait-il envie de dire *oui*.

Après nous être occupés des éléments constitutifs du génie de La Fontaine, venons-en maintenant, Messieurs, aux qualités plus externes qui caractérisent sa poésie.

En premier lieu, nous signalerons ce talent de narrer dont nous avons déjà dit un mot, faculté,

(1) Livre II, fable XIII.

vertu poétique, si l'on veut, la plus éminemment française, la mieux assortie à cette nature sympathique, sociable et avide de plaire. Chez La Fontaine, rien ne manque à ce régal de l'esprit; tout y est préparé avec le goût le plus exquis. Sa manière de raconter mériterait d'être soigneusement étudiée; personne plus que lui n'a eu l'art de grouper les circonstances dans un ordre naturel et saisissant, de présenter les détails avec ce choix qui simplifie, qui illumine, qui charme un récit. Dans la narration, La Fontaine est toujours parfait. Plusieurs poëtes ont essayé, par exemple, le sujet de la fable *la Mort et le Bûcheron;* Boileau et J.-B. Rousseau sont du nombre; mais quelle distance les sépare de La Fontaine!

Un pauvre bûcheron, tout couvert de ramée,
Sous le faix du fagot aussi bien que des ans
Gémissant et courbé, marchait à pas pesants,
Et tâchait de gagner sa chaumine enfumée.
Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de douleur,
Il met bas son fagot, il songe à son malheur.
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde?
Point de pain quelquefois, et jamais de repos.
Sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts,
        Le créancier, et la corvée,
Lui font d'un malheureux la peinture achevée.
Il appelle la Mort. Elle vient sans tarder,
        Lui demande ce qu'il faut faire.
        C'est, dit-il, afin de m'aider
A recharger ce bois; tu ne tarderas guère (1).

C'est ensuite le don du dialogue, l'esprit dramatique, qu'il faut remarquer chez La Fontaine. Non-

(1) Livre I, fable XVI.

seulement il est dramatique quand deux personnages se trouvent en scène; mais quand il n'en a qu'un, c'est avec lui-même qu'il le fait converser. Son héros s'interroge, se répond, déroule ses idées, ses sentiments, ses projets; le drame, toujours à la porte, arrive au moment où on l'attend le moins. Puis l'auteur s'en mêle aussi pour son compte propre, et il n'est ni le moins aimable ni le moins confiant de ses personnages.

Il n'y a qu'une voix sur l'admirable emploi que La Fontaine fait du vieux langage français. Il a eu le secret de le mélanger avec la langue élégante et nouvelle de son époque sans faire disparate. Ce ne sont pas seulement des mots anciens, et sans lui jetés au rebut, c'est une manière plus générale, des tours, des archaïsmes, qui se remarquent parce qu'ils sont à la fois très ingénieux et très ingénus. Ces tours si heureux, si spirituels, si vifs, n'ont été égalés par aucun poëte, ni pour leur ingénuité parfaite ni pour leur extrême variété. Un seul auteur se rapproche en ceci de La Fontaine, quelque étrange que paraisse au premier coup d'œil l'assemblage de ces deux noms : c'est Bossuet. Bossuet, non plus, n'a jamais de ces phrases convenues, obligées, se reproduisant les mêmes dans des circonstances analogues. Jamais il ne se ressemble, il va sans cesse créant des tournures nouvelles. Lui et La Fontaine ramènent toujours la pensée à ses éléments premiers et indécomposables. Leur phrase est construite avec une aisance où l'art est si parfait qu'il ne se laisse pas entrevoir.

Voyez, par exemple, chez La Fontaine, la fable *le Torrent et la Rivière :*

Avec grand bruit et grand fracas
Un torrent tombait des montagnes :
Tout fuyait devant lui ; l'horreur suivait ses pas ;
Il faisait trembler les campagnes.
Nul voyageur n'osait passer
Une barrière si puissante :
Un seul vit des voleurs, et, se sentant presser,
Il mit entre eux et lui cette onde menaçante.
Ce n'était que menace et bruit sans profondeur :
Notre homme enfin n'eut que la peur.
Ce succès lui donnant courage,
Et les mêmes voleurs le poursuivant toujours,
Il rencontra sur son passage
Une rivière dont le cours,
Image d'un sommeil doux, paisible et tranquille,
Lui fit croire d'abord ce trajet fort facile :
Point de bords escarpés, un sable pur et net.
Il entre, et son cheval le met
A couvert des voleurs, mais non de l'onde noire :
Tous deux au Styx allèrent boire ;
Tous deux, à nager malheureux,
Allèrent traverser, au séjour ténébreux,
Bien d'autres fleuves que les nôtres.

Les gens sans bruit sont dangereux :
Il n'en est pas ainsi des autres (1).

La versification de La Fontaine est parfois négligée ; mais il ne faut pas se méprendre à cet égard. Il ne méprise nullement les lois essentielles du vers, et si, de temps en temps, il laisse de côté les règles communes et superficielles, jamais il ne viole ces règles plus intimes qui font la véritable beauté de la versification. Il n'en est pas de plus ingénieuse, de

(1) Livre VIII, fable XXIII.

plus variée, de plus pittoresque. Racine lui-même n'est pas supérieur à La Fontaine sous ce rapport. Jamais en France ne s'est rencontré d'artiste plus parfait, surtout dans la coupe du vers, dans la place de la césure, si variée chez lui et si heureuse. De nos jours on a cherché à briser la coupe et l'harmonie accoutumée du vers français. Victor Hugo a poussé à l'extrême des tentatives qu'on est souvent obligé d'appeler malencontreuses. Mais La Fontaine, guidé par son goût sûr et délicat, ne choque jamais l'oreille, et parmi l'infinie diversité de ses tournures, c'est presque toujours par la plus aisée que se termine son vers. Ce mérite, fort sensible dans la fable que nous venons de citer, l'est éminemment dans *le Coche et la Mouche* :

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche (1), etc.

Au bonheur de cette coupe si habile, La Fontaine joint souvent celui d'une facture large, pleine, majestueuse; on dirait un fleuve à la nappe limpide, qui s'étale dans toute son ampleur. Il a tant de vers de cette sorte qu'on n'a que l'embarras du choix :

Le désert est-il fait pour des talents si beaux?
Venez faire aux cités éclater leurs merveilles (2).

— Celui de qui la tête au ciel était voisine,
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts (3).

— Quittez le long espoir et les vastes pensées (4).

(1) Livre VIII, fable IX.
(2) Livre III, fable XV.
(3) Livre I, fable XXII.
(4) Livre XI, fable VIII.

— Le sang les avait joints, l'intérêt les sépare (1).

— Il regarde à ses pieds les favoris des rois (2).

— Mais, quand nous serions rois, que donner à des dieux (3)?

— Le plus semblable aux morts meurt le plus à regret (4).

La Fontaine a-t-il possédé le don de l'invention? On le lui refuse; mais que veut-on dire par là? Qu'il n'a pas inventé ses sujets? Qu'est-ce au fond qu'un sujet? Ce n'est pas seulement les faits dont la suite fournit la matière première de la fable; c'est encore l'intention, le but, l'idée que l'auteur a cherché à réaliser. Il est vrai, La Fontaine n'a pas inventé les sujets de ses fables, et cela est, si l'on veut, un mérite de moins; il n'est pas permis de faire trop bon marché de la puissance inventive. Toutefois, ce n'est pas ce genre d'invention qui a placé si haut les plus grands parmi les poëtes. Quelques-uns même ont dédaigné ce talent; ils ont puisé leurs sujets dans l'histoire, dans les traditions populaires, dans quelque invention antérieure. Leur génie a accepté cette première avance; mais en empruntant à de plus pauvres qu'eux le canevas de leur œuvre, ils ont placé leur sujet dans une autre lumière, ils l'ont embelli et rehaussé par une idée, par un but nouveau, qui lui confère une signification et une valeur supérieures; ils ont donné un corps, une âme, une vie aux êtres qui leur étaient venus du dehors, et ce n'était peut-être pas le moins difficile. La fonction des grands poëtes n'est

(1) Livre IV, fable XVIII. (2) *Philémon et Baucis.* (3) *Ibid.*
(4) Livre VIII, fable I.

pas, en général, de pétrir l'argile; ils abandonnent volontiers ce premier travail à des esprits d'un ordre moins accompli. Mais ils ont donné à la forme grossière le modelé; ils l'ont animée du souffle vital. Sans doute, il s'est rencontré des artistes en qui se trouvaient réunis les deux pouvoirs : celui de l'invention, d'une part; de l'autre, celui de la perfection et de la vitalité de la forme. Mais, d'ordinaire, ces deux courants du génie se sont trouvés séparés; et, quoi qu'en dise le préjugé, le second de ces dons est supérieur à l'autre. Qu'est-ce qu'un être d'imagination quand il est privé de contours et de vie? Toujours, dans une composition poétique, l'homme se retrouve de manière ou d'autre, soit sous les traits de son espèce, soit sous ceux des êtres d'un ordre inférieur, soit enfin dans l'auteur, qui pense, qui parle, qui se raconte lui-même, s'il ne raconte pas autre chose. Que sera donc cette figure, si la vertu vitale ne lui est pas communiquée? Et encore cette dernière forme de la personnalité poétique est-elle certainement la moindre. Les plus belles histoires sont celles où l'auteur s'est perdu dans le personnage, peut-être même les histoires anonymes, au-dessus desquelles le nom du faiseur n'a pas surnagé.

Oui, La Fontaine est un grand poëte, quoique l'invention de ses sujets ne lui ait pas appartenu. Mais que d'invention dans sa manière, dans son style, dans cette foule d'accessoires charmants, pleins de candeur, de grâce, de netteté, de vie! Quel art consommé dans la pose des personnages, dans leurs

caractères si fidèlement soutenus! Voici, Messieurs, une fable qui me paraît réunir à peu près tout ce que nous avons signalé d'éléments divers dans le génie poétique de La Fontaine :

L'HOMME ET LA COULEUVRE.

Un homme vit une couleuvre :
Ah! méchante, dit-il, je m'en vais faire une œuvre
Agréable à tout l'univers!
A ces mots l'animal pervers
(C'est le serpent que je veux dire,
Et non l'homme, on pourrait aisément s'y tromper).

On a remarqué avec raison que le vers précédent, séparé de celui-ci, n'est qu'une malice et un trait de satire, mais que les deux vers ensemble sont d'une naïveté charmante.

A ces mots le serpent, se laissant attraper,
Est pris, mis en un sac; et, ce qui fut le pire,
On résolut sa mort, fût-il coupable ou non.
Afin de le payer toutefois de raison,
L'autre lui fit cette harangue :
Symbole des ingrats! être bon aux méchants,
C'est être sot.

La maxime est bonne. Cette autre : être bon aux méchants c'est être méchant, ne le serait pas moins, si l'on entend par *bonté*, en cet endroit, une indulgence immorale :

Meurs donc : ta colère et tes dents
Ne me nuiront jamais. Le serpent, en sa langue,
Reprit du mieux qu'il put : S'il fallait condamner
Tous les ingrats qui sont au monde,
A qui pourrait-on pardonner?
Toi-même tu te fais ton procès : je me fonde

Sur tes propres leçons ; jette les yeux sur toi.
Mes jours sont en tes mains, tranche-les ; ta justice
C'est ton utilité, ton plaisir, ton caprice :
Selon ces lois condamne-moi.
Mais trouve bon qu'avec franchise
En mourant au moins je te dise
Que le symbole des ingrats
Ce n'est point le serpent; c'est l'homme.

C'est bien ici le lieu d'appliquer ce que nous disions tout à l'heure, combien les vers de La Fontaine sont habilement et agréablement coupés. Cette versification brisée avec tant d'art est tout à fait dans l'esprit du genre :

Ces paroles
Firent arrêter l'autre; il recula d'un pas.
Enfin il repartit : Tes raisons sont frivoles;
Je pourrais décider, car ce droit m'appartient;
Mais rapportons-nous-en. Soit fait, dit le reptile.
Une vache était là : l'on l'appelle; elle vient.
Le cas est proposé. C'était chose facile;
Fallait-il pour cela, dit-elle, m'appeler ?
La couleuvre a raison : pourquoi dissimuler ?
Je nourris celui-ci depuis longues années ;
Il n'a sans mes bienfaits passé nulles journées,
Tout n'est que pour lui seul ; mon lait et mes enfants
Le font à la maison revenir les mains pleines ;
Même j'ai rétabli sa santé, que les ans
Avaient altérée ; et mes peines
Ont pour but son plaisir ainsi que son besoin.
Enfin, me voilà vieille ; il me laisse en un coin
Sans herbe.

Est-il possible d'ajouter plus d'expression à la pensée par la coupe de la phrase et par la place des mots ? Il faudrait, pour être juste, s'arrêter à chaque pas.

S'il voulait encor me laisser paître !
Mais je suis attachée ; et si j'eusse eu pour maître

Un serpent, eût-il su jamais pousser si loin
L'ingratitude? Adieu : j'ai dit ce que je pense.
L'homme, tout étonné d'une telle sentence,
Dit au serpent : Faut-il croire ce qu'elle dit?
C'est une radoteuse; elle a perdu l'esprit.
Croyons ce bœuf. Croyons, dit la rampante bête.
Ainsi dit, ainsi fait. Le bœuf vient à pas lents.
Quand il eut ruminé tout le cas en sa tête,
Il dit que du labeur des ans
Pour nous seuls il portait les soins les plus pesants,
Parcourant sans cesser ce long cercle de peines,
Qui, revenant sur soi, ramenait dans nos plaines
Ce que Cérès nous donne, et vend aux animaux;
Que cette suite de travaux
Pour récompense avait, de tous tant que nous sommes,
Force coups, peu de gré; puis, quand il était vieux,
On croyait l'honorer chaque fois que les hommes
Achetaient de son sang l'indulgence des dieux.

Ceci l'emporte encore sur ce qui précède. Si un bœuf parlait, pourrait-il parler autrement? L'illusion est parfaite; elle est touchante. Qui de nous, entendant la clochette d'une vache dans une prairie, ou voyant un bœuf *tracer à pas tardifs un pénible sillon*, ne se rappellera les discours pleins de sagesse et de douleur que La Fontaine leur a fait tenir?

Ainsi parla le bœuf. L'homme dit : Faisons taire
Cet ennuyeux déclamateur :
Il cherche de grands mots et vient ici se faire,
Au lieu d'arbitre, accusateur.
Je le récuse aussi. L'arbre étant pris pour juge,
Ce fut bien pis encore. Il servait de refuge
Contre le chaud, la pluie, et la fureur des vents;
Pour nous seuls il ornait les jardins et les champs :
L'ombrage n'était pas le seul bien qu'il sût faire :
Il courbait sous les fruits. Cependant pour salaire
Un rustre l'abattait, c'était là son loyer;
Quoique, pendant tout l'an, libéral il nous donne

Ou des fleurs au printemps, ou du fruit en automne,
L'ombre l'été, l'hiver les plaisirs du foyer.

Quelle concision élégante et que de grâce dans ces discours de l'arbre! Mais achevons.

Que ne l'émondait-on, sans prendre la cognée?
De son tempérament, il eût encor vécu.

Le tempérament d'un arbre! Mais cela paraît tout simple. Cet arbre vit; il a une âme, il souffre, il donne, il aime : pourquoi n'aurait-il pas un tempérament?

L'homme, trouvant mauvais que l'on l'eût convaincu,
Voulut à toute force avoir cause gagnée.
Je suis bien bon, dit-il, d'écouter ces gens-là.
Du sac et du serpent aussitôt il donna
Contre les murs, tant qu'il tua la bête.

On en use ainsi chez les grands :
La raison les offense ; ils se mettent en tête
Que tout est né pour eux, quadrupèdes et gens,
Et serpents.
Si quelqu'un desserre les dents,
C'est un sot. J'en conviens; mais que faut-il donc faire?
Parler de loin, ou bien se taire (1).

IV. — Œuvres diverses.

La Fontaine commença par le théâtre, et donna d'abord *l'Eunuque*, imité de Térence, et dont le prix consiste dans la versification, déjà habile et agréable. *Le Florentin* suivit *l'Eunuque*, mais La Fontaine ne fut pas l'unique auteur de cette pièce; une partie, au moins, en appartient au sieur de Champmeslé, mari de l'actrice dont le nom s'est immortalisé au travers

(1) Livre X, fable II.

de *Bérénice* et d'*Iphigénie*. Cette petite comédie vaut mieux que la précédente, quoique légère d'invention et fort peu vraisemblable. Mais il s'y trouve des scènes vraiment comiques, et cette bluette est versifiée d'une manière remarquable. Restent quelques autres pièces encore; mais elles méritent peu d'attention, à commencer par cette *Daphné*, sujet de la querelle entre l'auteur et Lulli. Il y a aussi le commencement d'une tragédie d'*Achille*, dont La Fontaine fit deux actes; il les envoya à Maucroix, et abandonna ensuite sa pièce, sur le conseil de cet ami.

Le recueil complet de ses œuvres renferme beaucoup de poésies fugitives et diverses; odes, madrigaux, stances, etc., des épîtres dont vous avez entendu l'autre jour quelques fragments, et dont quelques-unes ont un vrai mérite. Il y a surtout la belle élégie *aux Nymphes de Vaux*. La grâce de Voltaire n'est pas si gracieuse que celle de La Fontaine; la candeur et la douce mélancolie prêtent à celui-ci un charme auquel nul autre n'est parvenu. Ici, cette grâce est relevée par la noblesse, on peut dire l'ampleur de la manière. Le laisser-aller s'y retrouve encore; la préoccupation d'amitié qui dicta cet admirable morceau, n'a pas suffi pour maîtriser le génie de La Fontaine, toujours plus fort que les circonstances; ici même, il suit ses allures un peu vagabondes, et se laisse entraîner à ses maximes aimées. Ainsi l'éloge de la solitude :

Jamais un favori ne borne sa carrière;
Il ne regarde pas ce qu'il laisse en arrière;

Et tout ce vain amour des grandeurs et du bruit
Ne le saurait quitter qu'après l'avoir détruit.
Tant d'exemples fameux que l'histoire en raconte
Ne suffisaient-ils pas sans la perte d'Oronte?
Ah! si ce faux éclat n'eût pas fait ses plaisirs,
Si le séjour de Vaux eût borné ses désirs,
Qu'il pouvait doucement laisser couler son âge!
Vous n'avez pas chez vous ce brillant équipage,
Cette foule de gens qui s'en vont chaque jour
Saluer à longs flots le soleil de la cour;
Mais la faveur du ciel vous donne en récompense
Du repos, du loisir, de l'ombre et du silence,
Un tranquille sommeil, d'innocents entretiens;
Et jamais à la cour on ne trouve ces biens (1).

Une autre classe d'ouvrages, ce sont des poëmes d'une certaine étendue dont le sujet fut imposé à La Fontaine par quelques-uns des protecteurs, et plus souvent des protectrices, qui prenaient soin de sa vie. Ici il ne pouvait réussir; moins que personne il était capable de s'enfermer dans un sujet commandé : hors de l'aise et de la liberté, son génie expirait comme l'oiseau retenu sous une machine pneumatique. Qu'on se figure un esprit de cette trempe contraint à traiter le sujet du *Quinquina*, poëme entrepris sur le désir de la duchesse de Bouillon, qui faisait grand cas de ce médicament. La *Captivité de Saint-Malc* est mieux sans doute; il y a de beaux vers et quelques descriptions de la nature assez heureuses; mais l'ensemble n'allait guère mieux au talent de l'auteur. L'œuvre avait été composée à la requête de Messieurs de Port-Royal.

Les poëmes empruntés à la mythologie sont d'un

(1) Élégie VI.

ordre fort supérieur. *Adonis* a des vers vraiment épiques, quelques autres pleins du sentiment de la nature. Je vous ai déjà cité les plus gracieux; en voici d'autres encore :

Aux monts idaliens un bois délicieux
De ses arbres chenus semble toucher les cieux.
Sous ces ombrages verts loge la Solitude.

Et ailleurs :

Non loin de cet endroit un ruisseau fait son cours;
Adonis s'y repose après mille détours.
Les nymphes, de qui l'œil voit les choses futures,
L'avaient fait égarer en des routes obscures.
Le son des cors se perd par un charme inconnu;
C'est en vain que leur bruit à ses sens est venu.
Ne sachant où porter sa course vagabonde,
Il s'arrête en passant au cristal de cette onde.

D'autres morceaux sont pleins d'un attrait séducteur. C'est là que se trouvent ces vers célèbres :

Rien ne manque à Vénus, ni les lis, ni les roses,
Ni le mélange exquis des plus aimables choses,
Ni ce charme secret dont l'œil est enchanté,
Ni la grâce, plus belle encor que la beauté.

Mais cette grâce, ce charme, sont trop bien assortis aux amours de Vénus et d'Adonis, pour que la lecture de ce poëme ne soit pas sans quelque danger.

Les Filles de Minée ne méritent pas le même reproche. C'est là qu'est l'histoire si connue de Pyrame et Thisbé :

Elle tombe, et, tombant, range ses vêtements :
Dernier trait de pudeur, même aux derniers moments.
Les nymphes d'alentour lui donnèrent des larmes,
Et du sang des amants teignirent par des charmes
Le fruit d'un mûrier proche, et blanc jusqu'à ce jour,
Éternel monument d'un si parfait amour.

Philémon et Baucis, bien que placé dans les recueils à la suite des fables, n'est point une fable. Quoique le sujet en soit tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, le nom *d'imitation* de l'antique ne saurait convenir à ce chef-d'œuvre. La Fontaine remonte bien plus haut qu'Ovide, et plus haut même, en un sens, que l'antiquité homérique. Ce poëme ne renferme que de beaux vers. Tous les détails en sont d'un fini incomparable, et à la fois d'un extrême naturel ; la noblesse simple, l'élégance naïve des expressions et des tours se trouve parfaitement assortie à ce qui nous semble le monde de l'âge d'or, à l'homme tout près de l'état d'innocence. Aucune imitation n'a pu approcher de ces vers exquis. Écoutez, Messieurs, ce que vous savez par cœur, mais ce qu'on ne peut se lasser d'entendre, le récit du repas des dieux :

La table où l'on servit le champêtre repas
Fut d'ais non façonnés à l'aide du compas :
Encore assure-t-on, si l'histoire en est crue,
Qu'en un de ses supports le temps l'avait rompue.
Baucis en égala les appuis chancelants
Du débris d'un vieux vase, autre injure des ans.
Un tapis tout usé couvrit deux escabelles :
Il ne servait pourtant qu'aux fêtes solennelles.
Le linge orné de fleurs fut couvert, pour tous mets,
D'un peu de lait, de fruits, et des dons de Cérès.
Les divins voyageurs, altérés de leur course,
Mêlaient au vin grossier le cristal d'une source.
Plus le vase versait, moins il s'allait vidant.

Heureux qui exprime goutte à goutte le suc de cette délicieuse poésie. Quelle distance entre le fragment que nous venons de lire, où la périphrase a si peu de part, où presque tout est nommé par son nom,

et les vers de l'abbé Delille, par exemple ! Delille, qui a versifié savamment et heureusement parfois, n'est cependant que la parodie de La Fontaine. La périphrase, tant cultivée dès lors, a tué la poésie ; elle en est l'écueil et l'antipode ; elle substitue à l'image distincte que présente à l'esprit le mot propre, le brouillard confus des expressions abstraites. Dès que le mot propre n'est pas trop désagréable à l'oreille, ou trivial pour le sens, il doit être préféré.

Le Paysan du Danube, cet admirable modèle d'éloquence, devrait aussi être retranché du nombre des fables ; c'est un récit historique et non un apologue. Un discours destiné à la fois à émouvoir et à instruire ne pourrait sans doute être formé sur ce modèle ; mais celui-ci, dans son genre, est parfait, et l'orateur de profession peut l'étudier avec profit. La liaison, la continuité, l'entraînement, certes, n'y manquent pas ; une idée suscite l'autre ; c'est comme la propagation du feu dans un incendie. Sans doute le rustique orateur se met à la merci de ses transitions ; elles le mènent où elles veulent ; mais il importe peu dans ce sujet et dans cette situation. S'il s'agissait d'expliquer, d'exposer, en un mot d'enseigner, ce serait autre chose. Étudiez ce discours, Messieurs, il en vaut la peine. Remarquez l'invocation par où il commence :

Romains, et vous Sénat assis pour m'écouter,
Je supplie avant tout les dieux de m'assister :
Veuillent les immortels, conducteurs de ma langue,
Que je ne dise rien qui doive être repris (1).

(1) Livre XI, fable VII.

L'exorde du discours de Démosthène, *pro Coronâ*, est aussi une prière.

Le premier recueil des *Contes et Nouvelles* de La Fontaine parut en 1665. C'est une tache dans la vie de l'auteur, un péché sur lequel il a mené deuil dans les jours de sa pénitence. Auparavant il avait cherché à excuser ces « joyeusetés folâtres, » comme on les appelait alors. Ajoutons que la liberté des mœurs les faisait paraître moins choquantes qu'elles ne le sont aujourd'hui, où quelques idées de convenance ont heureusement prévalu. Béranger a prétendu donner ses licences comme une garantie de la pureté de ses mœurs; La Fontaine ne s'est avisé de rien de pareil.

Ses *Contes* sont des reproductions des fabliaux du moyen âge ; les sujets sont tirés de Boccace, de Rabelais, d'autres encore :

> De tous ces vieux recueils de satires naïves,
> Des malices du sexe immortelles archives,

a dit Boileau (1). Au point de vue de l'art, il faudrait les citer tous; tous entrent certainement pour une bonne part dans la gloire littéraire de l'auteur. Mais leur nature empêche de s'y arrêter. *Le Faucon* est le seul peut-être des contes de La Fontaine qui puisse passer pour innocent. Il est plein de grâce et de vers charmants (2). *La Matrone d'Éphèse* et *Belphégor* se trouvent souvent joints au recueil des fables; ce sont

(1) BOILEAU. Satire X.
(2) M. Vinet l'a inséré dans sa *Chrestomathie française*, tome III.

toutefois de véritables contes, pleins de talent et d'attaques contre le sexe. L'idée de *Belphégor* est originale, et la conclusion piquante ; mais ce conte est immoral, puisqu'il est la satire la plus mordante du mariage :

Si par quelque raison,
Votre ascendant à l'hymen vous expose,
N'épousez point d'Honesta, s'il se peut ;
N'a pas pourtant une Honesta qui veut.

Parmi les fables, on rencontre plus d'un conte, entre autres *Tircis et Amarante*, dédié à une jeune personne, Mademoiselle de Sillery (1).

V. — Fables.

La Fontaine fit paraître le premier recueil de ses fables en 1668. Jamais vocation ne fut plus réelle. L'auteur avait eu des précurseurs dans le conte, mais rien ne lui indiquait le genre de la fable ; Marie de France n'était pas connue ; Ésope et Phèdre, le dernier retrouvé au seizième siècle, étaient les principaux modèles ; mais personne ne songeait à les imiter. La fable est un reste du vieux temps, disons-nous ; du temps de La Fontaine on en aurait pu dire autant ; seulement ce temps était si vieux, et les esprits étaient tournés d'un côté si différent, que ce genre n'avait pas de place dans la poésie. Ceci a pu

(1) Livre VIII, fable XIII.

entrer pour une part dans le silence gardé par Boileau au sujet de la fable.

La Fontaine fut donc véritablement créateur, et de la meilleure des manières, par l'analogie naturelle de son génie avec le genre auquel il s'arrêta. On l'a dit, La Fontaine était *fablier*; il portait des fables comme un prunier porte des prunes. Mais plus tard, après avoir produit une bonne partie de ses chefs-d'œuvre, il essaya de raisonner l'impulsion qu'il avait subie, il disserta même à ce sujet et s'efforça de prouver l'utilité de l'apologue :

Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être;
Le plus simple animal nous y tient lieu de maître.
Une morale nue apporte de l'ennui :
Le conte fait passer le précepte avec lui.
En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire;
Et conter pour conter me semble peu d'affaire (1).

Un peu plus tard il alla même plus loin :

L'apologue est un don qui vient des immortels;
Ou, si c'est un présent des hommes,
Quiconque nous l'a fait, mérite des autels :
Nous devons, tous tant que nous sommes,
Ériger en divinité
Le sage par qui fut ce bel art inventé.
C'est proprement un charme : il rend l'âme attentive,
Ou plutôt il la tient captive,
Nous attachant à des récits
Qui mènent à son gré les cœurs et les esprits (2).

Ce dernier mot explique le penchant qui poussa La Fontaine vers la fable; il cède surtout à son instinct le plus vif et le plus irrésistible, le plaisir

(1) Livre VI, fable I.
(2) Dédicace du livre VII à Madame de Montespan.

de conter. Il aimait passionnément à faire et à entendre des récits merveilleux et chimériques; son imagination s'en repaissait avec l'avidité et la candeur du premier âge. Il s'est naïvement exprimé là-dessus dans la fable où il raconte l'apologue de Démosthène aux Athéniens :

Nous sommes tous d'Athène en ce point; et moi-même,
Au moment que je fais cette moralité,
Si Peau-d'Ane m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.
Le monde est vieux, dit-on : je le crois; cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant (1).

Du reste, le goût de l'auteur et son talent sont ici en parfait accord. Nous avons déjà parlé de cet incomparable don de narrer; il est tellement caractéristique chez La Fontaine, qu'on est à chaque pas obligé d'y revenir. Il éclate, entre autres, dans l'une des parties les plus difficiles, dans les débuts. L'art y est achevé : ces débuts sont simples, naïfs, précis, calmes, dramatiques. Tantôt ils se font remarquer par la rapidité nette et vive de l'exposition, comme dans *le Statuaire :*

Un bloc de marbre était si beau,
Qu'un statuaire en fit l'emplette.
Qu'en fera, dit-il, mon ciseau?
Sera-t-il dieu, table, ou cuvette?

Il sera dieu : même je veux
Qu'il ait en sa main un tonnerre.
Tremblez, humains; faites des vœux;
Voilà le maître de la terre (2).

(1) Livre VIII, fable IV. (2) Livre IX, fable VI.

On entre de prime abord dans le cœur du sujet :

Un octogénaire plantait.
Passe encor de bâtir ; mais planter à cet âge!
Disaient trois jouvenceaux, enfants du voisinage :
Assurément il radotait (1).

— Un mal qui répand la terreur,
Mal que le ciel en sa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La peste, puisqu'il faut l'appeler par son nom,
Capable d'enrichir en un jour l'Achéron,
Faisait aux animaux la guerre (2).

— Va-t'en, chétif insecte, excrément de la terre
C'est en ces mots que le lion
Parlait un jour au moucheron.
L'autre lui déclara la guerre (3).

Tantôt le poëte, au contraire, s'arrête et s'amuse aux détails infinis et charmants :

Du palais d'un jeune lapin
Dame belette, un beau matin,
S'empara : c'est une rusée.
Le maître étant absent, ce lui fut chose aisée.
Elle porta chez lui ses pénates, un jour
Qu'il était allé faire à l'aurore sa cour
Parmi le thym et la rosée (4).

La grâce parfaite de cette introduction a été relevée par La Harpe. Et qui ne sait par cœur les débuts des *Deux Pigeons* (5), du *Rat qui s'est retiré du monde* (6), du *Singe et du Chat* (7) ! La riche variété de toutes ces formes est toujours parfaitement assortie à tous les sujets, en les prenant sous les aspects les plus op-

(1) Livre XI, fable VIII.
(2) Livre VII, fable I.
(3) Livre II, fable IX.
(4) Livre VII, fable XVI.
(5) Livre IX, fable II.
(6) Livre VII, fable III.
(7) Livre IX, fable XVII.

posés. Mais le génie de La Fontaine échappe à l'analyse; le sentiment seul est capable de goûter toutes ces beautés, ce mélange incomparable et indéfinissable du récit et du drame, des images et des raisonnements, du sentiment et de la plaisanterie, de la naïveté et de la profondeur. Quelle candeur, quelle force d'illusion dans ce vers de *la Laitière et le Pot au lait :*

> Il était, quand je l'eus, de grosseur raisonnable (1) !

Ce trait de sympathie imaginative touche au sublime; il met devant nous tout le drame joué dans l'esprit d'un seul personnage.

Et que de mots pareils prêtés aux animaux! Quel intérêt naïf pour chacun des êtres mis en scène! Qui, avant La Fontaine, avait songé à humaniser l'animal à ce point; et non-seulement l'animal, mais jusqu'à la plante! L'amour des animaux, comme l'amour de la nature, entra sans doute aussi, pour une bonne part, dans sa vocation de fabuliste. Il observait les animaux de près, non pas en naturaliste, rien n'eût été plus éloigné de son tour d'esprit, mais en moraliste, intéressé à leurs mœurs, attaché à deviner ces hiéroglyphes vivants, reflets obscurs mais énergiques des passions humaines. C'est l'homme surtout qu'il interprète en eux avec toute la sagacité de son génie. Et cependant, chez lui, l'animal, quoique associé à toute notre destinée, reste encore animal. Lorsque Grandville a exécuté ses charmantes illustrations des

(1) Livre VII, fable X.

fables de La Fontaine, il a eu peu de frais d'invention à faire ; ce n'était, au fond, qu'un air de musique à transposer dans un autre ton. Et que d'allusions historiques ou mythologiques, nobles, touchantes, gracieuses, amène cette humanisation! Voyez la fable *les Vautours et les Pigeons :*

Maint chef périt, maint héros expira;
Et sur son roc Prométhée espéra
De voir bientôt une fin à sa peine (1).

Et dans celle des *Deux Chèvres :*

Malgré tant de dangers, l'une de ces personnes
Pose un pied sur la planche, et l'autre en fait autant.
Je m'imagine voir, avec Louis le Grand,
Philippe Quatre qui s'avance
Dans l'île de la Conférence (2).

Ailleurs encore :

Deux coqs vivaient en paix : une poule survint,
Et voilà la guerre allumée.
Amour, tu perdis Troie! et c'est de toi que vint
Cette querelle envenimée,
Où du sang des dieux même on vit le Xanthe teint (3).

Que de grâce, que de traits d'une sensibilité aimable et vraie! comme l'âme charmante de La Fontaine répand sa teinte sur tout ce qu'elle approche!

On m'élit roi, mon peuple m'aime (4)!

— Hé bien, défendez-vous au sage
De se donner des soins pour le plaisir d'autrui (5)?

Des fables entières portent ce caractère; ainsi

(1) Livre VII, fable VIII.
(2) Livre XII, fable IV.
(3) Livre VII, fable XIII.
(4) Livre, VII, fable X.
(5) Livre XI, fable VIII.

Philomèle et Progné (1), *Tircis et Amarante* (2), *les deux Pigeons* (3). Ici le sujet le comporte, et personne ne s'étonne d'y trouver ce charme pénétrant; mais chez La Fontaine la fleur naît jusque sur l'épine. Dans les *Animaux malades de la peste*, on a relevé ce trait délicieux :

> Les tourterelles se fuyaient;
> Plus d'amour, partant plus de joie (4);

et dans *l'Écolier, le Pédant et le Maître du jardin*, cet autre trait :

> Un jour dans son jardin il vit notre écolier,
> Qui, grimpant sans égard sur un arbre fruitier,
> Gâtait jusqu'aux boutons, *douce et frêle espérance*,
> Avant-coureurs des biens que promet l'abondance (5).

Tout, cependant, n'est pas si gracieux et si naturel. Çà et là on rencontre quelques inégalités; les digressions sont parfois trop longues, les écarts peut-être un peu fréquents; le style n'est pas toujours exempt d'incorrections; quelques traits de naïveté arrivent jusqu'à la trivialité; ainsi, dans le *Meunier, son Fils et l'Ane* (6). Vous pouvez, Messieurs, voir à ce sujet les observations de Voltaire dans *le Siècle de Louis XIV* (7).

Nous l'avons remarqué, La Fontaine a rarement inventé les sujets de ses fables; il faut ajouter qu'il n'a pas toujours bien choisi parmi les inventions

(1) Livre III, fable XV.
(2) Livre VIII, fable XIII.
(3) Livre IX, fable II.
(4) Livre VII, fable I.
(5) Livre IX, fable V.
(6) Livre III, fable I.
(7) *Catalogue de la plupart des écrivains français qui ont paru dans le siècle de Louis XIV*. Article *La Fontaine*.

d'autrui, surtout si l'on regarde à la vraisemblance. Pris en eux-mêmes, quelques-uns de ces sujets sont bien peu de chose; témoin *le Loup et le Chien maigre* (1), dont tout l'intérêt se réduit à l'art de narrer; témoin encore *le Chat-Huant* (2). Dans cette dernière fable, l'auteur, entraîné par cette passion pour les animaux qui l'a rendu fabuliste, a seulement cherché à raconter une des singularités de cet instinct devant lequel souvent notre raison reste confondue. Quelques fables sont mal conçues; à un petit nombre même on pourrait appliquer le *bonus dormitat Homerus*. Celle du *Singe* (3) est très mauvaise, incompréhensible, sans conclusion. Était-ce la satire de quelque personnage alors connu? Cela ne la rendrait pas meilleure; mais cela pourrait en quelque mesure expliquer sa présence dans le recueil.

Mais combien ces taches sont rares et légères à côté du reste! Et parmi tant d'œuvres charmantes, combien de chefs-d'œuvre! *Le Chêne et le Roseau* (4), *le Vieillard et les trois jeunes Hommes* (5), *l'Homme et la Couleuvre* (6), *la Mort et le Mourant* (7), *le Chat, la Belette et le Lapin* (8), *la Laitière et le Pot au lait* (9), *les Animaux malades de la peste* (10), *les deux Pigeons* (11), *les deux Amis* (12), et que sais-je encore? On est embarrassé de les tous nommer.

Lessing, qui envisage la fable plutôt comme un

(1) Livre IX, fable X.
(2) Livre XI, fable IX.
(3) Livre XII, fable XIX.
(4) Livre I, fable XXII.
(5) Livre XI, fable VIII.
(6) Livre X, fable II.
(7) Livre VIII, fable I.
(8) Livre VII, fable XVI.
(9) Livre VII, fable X.
(10) Livre VII, fable I.
(11) Livre IX, fable II.
(12) Livre VIII, fable XI.

artifice de rhétorique que comme un genre déterminé, qui la veut en prose et dénuée d'ornements, blâme La Fontaine d'avoir, dit-il, dénaturé cette forme. L'idée mère de la fable étant, selon lui, de faire servir tous les objets de la nature à l'instruction de l'homme, Ésope et Phèdre, qui se sont bornés à ce but, sont, au gré du critique allemand, les modèles du genre. Leur fable est une sorte d'énigme ou d'image dont ils vous donnent le mot ou le sens. Mais La Fontaine procède autrement; avec lui la fable devient une petite épopée; lui-même l'appelle :

Une ample comédie, à cent actes divers,
Et dont la scène est l'univers (1).

Il attache autant d'intérêt à l'image même qu'à l'instruction qu'il en tire. Il en fait même un principe :

En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire (2).

Et pourquoi le second nuirait-il au premier? Empêcherait-il la moralité de se graver dans l'esprit? Ce qui est évident, du reste, c'est que si la manière de La Fontaine n'est pas tout à fait la manière normale du genre, son immense talent a pleinement réussi quant à l'œuvre exquise dont il a enrichi la littérature. L'abus serait d'étendre à tous les fabulistes l'obligation de reproduire La Fontaine. Marmontel y est arrivé. Selon lui la fable n'a qu'une manière et c'est celle de La Fontaine. Il fait ainsi du caractère individuel d'un poëte le caractère d'un genre tout entier; il oublie que cette admirable poésie forme un

(1) Livre V, fable I. (2) Livre VI, fable I.

tout dont on ne peut rien détacher. Il pousse ainsi d'autres poëtes dans une voie erronée en les portant à imiter ce qui restera toujours inaccessible à leurs efforts. Ce n'est pas expressément le fabuliste qu'il faut chercher en La Fontaine, c'est le poëte.

Et ce poëte est peut-être de tous les poëtes français le plus inimitable, le plus parfaitement français au travers de sa couleur antique, celui que les littératures étrangères pourraient le plus envier à la littérature française; mais en même temps celui dont les étrangers sont le moins capables d'apprécier les originales, délicates et fortes beautés.

VI. — Morale de La Fontaine.

Mais vous allez me demander, Messieurs, quel est l'esprit général des fables de La Fontaine, quelle est leur tendance morale. Non-seulement il y a de la morale partout, nous le savons, mais le genre de la fable contenant toujours une *moralité*, suppose une *morale*, ce qui n'est pas précisément la même chose. Chez La Fontaine, cette moralité est le plus souvent de la satire. Lui, si parfaitement bon homme, si facilement dupe du premier venu, si peu connaisseur en individus, n'est jamais dupe de son espèce. L'intention de ses fables ne saurait être révoquée en doute; il fait rire, mais lui-même ne rit guère, ou s'il rit, ce n'est que du bout des lèvres. Moraliste, il fallait bien qu'il fût misanthrope. Entendons-nous toutefois : sa misanthropie n'était que celle de l'esprit,

non celle du cœur; son génie observateur et satirique n'empêcha pas son caractère de rester jusqu'à la vieillesse celui d'un enfant. On le jugerait sans justice si l'on oubliait cette distinction; car la satire est au fond de presque toutes ses fables, et elle y est parfois tellement aiguë, tellement peu accompagnée de compassion et de sérieux, qu'on a besoin de se souvenir de la nature exceptionnelle de l'auteur, pour bien comprendre qu'on l'ait appelé le *bon* La Fontaine.

Du reste, c'est en France surtout que la satire devait réussir; toutes les tendances de l'esprit national penchent de ce côté. Le poëme du *Renard*, si spirituel, parfois si éloquent, n'est qu'une longue fable satirique. La Fontaine a même ajouté à ses fables quelques petits poëmes qui n'ont rien de l'apologue; ainsi *le Curé et son Mort* (1) véritable satire de la vénalité des cérémonies de l'Église. Ailleurs nous rencontrons la satire politique pénétrante, acérée, grave parfois, et presque toujours revêtue des traits les plus hardis :

> Ceci ressemble fort aux débats qu'ont parfois
> Les petits souverains se rapportant aux rois (2).

> — Et que m'importe donc, dit l'âne, à qui je sois?
> Sauvez-vous, et me laissez paître.
> Notre ennemi, c'est notre maître :
> Je vous le dis en bon *françois* (3).

A première vue, on pourrait croire ce genre de satire dirigé contre la situation politique de l'époque.

(1) Livre VII, fable XI. (2) Livre VII, fable XVI. (3) Livre VI, fable VIII.

On se tromperait; ce n'était pas ce côté de la question qui préoccupait La Fontaine, et l'on serait fort embarrassé à démêler son système politique. Dans l'impartialité, disons mieux, dans l'indifférence de son génie, c'est à toutes les formes de gouvernement qu'il s'attaque tour à tour. Chez lui la démocratie est fort mal partagée : voyez *la Tête et la Queue du Serpent* (1), *les Membres et l'Estomac* (2), *le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues* (3). Parfois même il flatte la monarchie; ainsi dans *les Poissons et le Berger qui joue de la flûte* :

O vous, pasteurs d'humains et non pas de brebis,
Rois, qui croyez gagner par raison les esprits
D'une multitude étrangère,
Ce n'est jamais par là que l'on en vient à bout;
Il y faut une autre manière :
Servez-vous de vos rets, la puissance fait tout (4).

Du reste, la satire politique est accidentelle seulement chez La Fontaine; celle qui domine dans son recueil, celle à laquelle il revient sous toutes les formes, c'est la satire de la vie humaine. Vices, travers, conditions diverses, tout s'y trouve à son tour stigmatisé. Tantôt ce sont les vains projets comme dans *la Laitière et le Pot au lait* (5); tantôt les tromperies de l'amour-propre, comme dans la *Besace* :

Le fabricateur souverain
Nous créa besaciers tous de même manière,
Tant ceux du temps passé que du temps d'aujourd'hui :
Il fit pour nos défauts la poche de derrière,
Et celle de devant pour les défauts d'autrui (6).

(1) Livre VII, fable XVII.
(2) Livre III, fable II.
(3) Livre I, fable XII.
(4) Livre X, fable XI.
(5) Livre VII, fable X.
(6) Livre I, fable VII.

Ailleurs ce sont des vérités passablement amères sur le monde et la vie, comme dans *le Loup et l'Agneau* :

La raison du plus fort est toujours la meilleure (1).

Voyez encore dans *la Forêt et le Bûcheron* :

Voilà le train du monde et de ses sectateurs :
On s'y sert du bienfait contre les bienfaiteurs (2).

Et dans *la Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf* :

Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs ;
Tout petit prince a des ambassadeurs ;
Tout marquis veut avoir des pages (3).

L'Oiseau blessé d'une flèche (4), *le Lion abattu par l'homme* (5), *les Animaux malades de la peste* (6) rentrent dans cette catégorie, et bien d'autres fables encore, parmi lesquelles il faut ranger *le Statuaire* :

Chacun tourne en réalités,
Autant qu'il peut, ses propres songes ;
L'homme est de glace aux vérités,
Il est de feu pour les mensonges (7).

Ailleurs il met en jeu des classes particulières de la société ; ainsi les ordres monastiques, et à leur occasion l'hypocrisie dévote, dans *le Rat qui s'est retiré du monde* (8). Il a même attaqué les âges divers de la vie humaine. L'enfance, dans *les Deux Pigeons* :

Mais un fripon d'enfant (cet âge est sans pitié),
Prit sa fronde, et du coup tua plus d'à-moitié
La volatile malheureuse (9).

(1) Livre I, fable X.
(2) Livre XII, fable XVI.
(3) Livre I, fable III.
(4) Livre II, fable VI.
(5) Livre III, fable X.
(6) Livre VII, fable I.
(7) Livre IX, fable VI.
(8) Livre VII, fable III.
(9) Livre IX, fable II.

La vieillesse, dans la fable du ***Vieux Chat et la jeune Souris*** :

> La jeunesse se flatte, et croit tout obtenir;
> La vieillesse est impitoyable (1).

La conclusion est cruelle. Ces vérités si sombres, qui ne se découvrent qu'en avançant dans la vie, ne sont guère de celles qu'on se plaît à parer de poésie. Que de thèmes grandioses et touchants ont, au contraire, fourni depuis des milliers d'années et l'innocence prétendue de l'enfance, et ces cheveux blancs du vieillard, traités ici avec une réalité si dure! Du reste, ce qui est vrai dans le domaine de l'humanité purement naturelle, cesse de l'être chez les individus en qui règne un principe supérieur de renouvellement.

Pourquoi donc, direz-vous, La Fontaine est-il, en général, tant aimé de ses lecteurs? Sans doute les qualités naturelles de son esprit et de son cœur y sont pour beaucoup : cette candeur, cette bonhomie, cette transparence d'âme qui laisse également percer le mal et le bien, agissent à deux siècles de distance à peu près comme elles agissaient sur ses contemporains. Mais ce n'est pas tout : une bonne partie de cette faveur tient à une autre cause. La Fontaine paraît très *bon* à ceux à qui la révélation divine applique le terme de *méchants*, et qui, aux yeux du monde, sont bien loin de passer pour tels. En effet, pour être aimé de la multitude, de nous tous, hélas! il faut tolérer le mal comme le bien, donner la pré-

(1) Livre XII, fable V.

férence aux dons naturels sur les qualités acquises, ne pas trop effaroucher notre paresse native, enfin, tailler la vertu sur un patron qui reproduise mieux les grâces faciles de la complaisance, de la bienveillance, de la modération en tout, que l'immuable et sévère beauté de l'idéal.

C'est ainsi que dans la morale de La Fontaine, l'élément vraiment moral, le sentiment du devoir, est précisément ce qui fait défaut. Les fables qui composent la majeure partie de son recueil, et où l'intention satirique est moins prononcée, offrent des directions pour la conduite de la vie; mais ce n'est pas la vertu, c'est la prudence qu'elles enseignent. D'autres fables, mais peu nombreuses, ont un rapport plus direct aux sentiments moraux; elles conseillent la modération, l'indulgence, le secours mutuel, mais elles ne s'élèvent pas au delà, et quelquefois encore une pente naturelle fait redescendre l'auteur vers l'utilitarisme, véritable climat de son être moral. Au fond, cette morale est bien celle de presque tous les fabulistes; elle se retrouve dans les proverbes populaires; c'est elle qui est personnifiée dans le type immortel de Sancho Pança. On a prétendu rapprocher la morale des fables de celle des paraboles de l'Évangile; mais cette tentative n'a servi qu'à mieux constater l'abîme qui sépare les productions de la sagacité et de la prudence humaines, des formes fictives dont la sagesse divine a bien voulu condescendre à se revêtir.

Parmi les fables où cette tendance utilitaire est

plus marquée, il faut compter d'abord *la Cigale et la Fourmi* (1), mauvaise fable, tout à fait en dehors du sens moral. On en rencontre une foule d'autres, notamment *le Chat et le Vieux Rat* :

Il était expérimenté,
Et savait que la méfiance
Est mère de la sûreté (2).

Ainsi encore *le Cheval s'étant voulu venger du Cerf* :

Quel que soit le plaisir que cause la vengeance,
C'est l'acheter trop cher que l'acheter d'un bien
Sans qui les autres ne sont rien (3).

Le Vieillard et ses Enfants (4), *le Cochet, le Chat et le Souriceau* (5), *le Savetier et le Financier* (6), *l'Avare qui a perdu son trésor* (7), *le Corbeau et le Renard* (8), *le Laboureur et ses enfants* (9), *la Poule aux œufs d'or*, ont ce même caractère. Voici la moralité de cette dernière fable :

L'avarice perd tout en voulant tout gagner...
Belle leçon pour les gens chiches (10).

On trouve dans *la Chauve-Souris et les deux Belettes* (11) une leçon à une autre adresse. La chauve-souris, qui dit tantôt :

Je suis oiseau : voyez mes ailes!
Vive la gent qui fend les airs!

et tantôt :

Je suis souris : vivent les rats!
Jupiter confonde les chats!

(1) Livre I, fable I.
(2) Livre III, fable XVIII.
(3) Livre IV, fable XIII.
(4) Livre IV, fable XVIII.
(5) Livre VI, fable V.
(6) Livre VIII, fable II.
(7) Livre IV, fable XX.
(8) Livre I, fable II.
(9) Livre V, fable IX.
(10) Livre V, fable XIII.
(11) Livre II, fable V.

y est représentée comme l'image du sage :

> Le sage dit, selon les gens,
> Vive le roi! vive la ligue.

Cet utilitarisme même est encore mêlé de satire. On ne saurait dire que La Fontaine cherche ce genre de morale de propos délibéré. Il livre le résultat de ses observations, le jour principal sous lequel lui apparaissent l'homme et la vie; c'est chez lui tendance bien plus que système; très souvent même, c'est l'agrément du récit original qui semble seul l'avoir dirigé.

Ainsi donc, faire de La Fontaine un instituteur, un mentor de l'enfance, c'est une erreur fort grande, et qu'on aura peine à concevoir, à moins de se souvenir combien l'idée de morale s'est affaiblie et dénaturée dans les esprits. Si, pour l'heure, notre affaire était principalement d'étudier l'histoire de la morale plutôt encore que celle de la littérature, si surtout nous fermions les yeux sur le caractère particulier de La Fontaine, et que nous jugeassions exclusivement la tendance générale de ses écrits, il faudrait bien le ranger parmi ces écrivains dont la littérature française est trop riche, qui ont accrédité par différents moyens les conseils de la douce loi de nature, la morale du juste milieu qui se compose de quelques sentiments naturels et d'une dose raisonnable d'égoïsme, morale que Rabelais a parfaitement résumée dans ce mot connu : *Facere officium taliter qualiter, sinere ire tempus prout vult ire, et semper bene dicere de domino priori.* Héritier direct de Rabelais,

de Marot et de Montaigne, La Fontaine est sous ce rapport, il faut l'avouer, un anneau principal de cette chaîne d'esprits légers et dissolus qu'on a vus, jusqu'à nos jours, limer à petit bruit, sans exagération et sans scandale, les fortes convictions où la nature humaine trouve toute la dignité compatible avec sa déchéance. Véritables ennemis des hommes, sous les pieds de qui chacun d'eux mine sourdement le terrain de la foi morale, on les signale comme nos amis, on vante leur douceur et leur bonhomie, on nous les propose pour guides, on les érige en prédicateurs; mais l'âme qui les reçoit, la nation qui les admire, accueillent dans leur sein un principe de dissolution et de mort.

Toutefois, Messieurs, après avoir constaté les droits impérissables de la morale dans sa grande signification, il ne faut pas méconnaître qu'un ensemble d'idées et de sentiments d'un ordre beaucoup moins élevé exerce une puissante influence sur l'organisation actuelle de la société. Ne soyons pas trop sévères envers les poëtes; ils ont fait d'avance ce que les historiens ne font qu'après coup : l'appréciation des actions humaines. La poésie a le privilége, le devoir peut-être, de prononcer des jugements qui portent sur l'avenir. Chacun en a pu faire l'expérience à propos des fables de La Fontaine; une foule de maximes, de sentences acérées trouvent à chaque pas leur application dans les petites choses comme dans les grandes; faible justice sans doute, mais justice salutaire cependant, qui console les petits et les oppri-

més, qui entretient parmi les populations une certaine équité, une certaine modération. La poésie a des paroles qui bénissent et qui maudissent, qui effrayent ceux qui ont besoin du frein de l'opinion publique; le trésor qu'elle amasse renferme des espèces de tout genre, parmi lesquelles celles mêmes qui ne sont pas du taux le plus élevé, entrent cependant pour une part dans le patrimoine des nations.

La Fontaine a, d'ailleurs, des traits d'une morale meilleure que celle de la pure utilité. Dans *le Bûcheron et Mercure*, cette utilité, du moins, correspond à quelque chose de plus haut que la terre; une pensée religieuse s'y fait jour :

Ne point mentir, être content du sien,
C'est le plus sûr : cependant on s'occupe
A dire faux pour attraper du bien.
Que sert cela? Jupiter n'est pas dupe (1).

Il en est de même dans *l'Oracle et l'Impie* :

Vouloir tromper le ciel, c'est folie à la terre.
Le dédale des cœurs en ses détours n'enserre
Rien qui ne soit d'abord éclairé par les dieux :
Tout ce que l'homme fait, il le fait à leurs yeux,
Même les actions que dans l'ombre il croit faire (2).

Mais, surtout, cette morale, dans ses bons moments, consacre le principe des relations sociales; elle est l'expression de sentiments bienveillants et doux. Voyez *le Cheval et l'Ane* :

En ce monde il se faut l'un l'autre secourir :
Si ton voisin vient à mourir,
C'est sur toi que le fardeau tombe (3).

(1) Livre V, fable I. (2) Livre IV, fable XIX. (3) Livre VI, fable XVI.

Ici, les deux derniers vers retournent à l'utilitarisme. Mais on ne saurait adresser ce reproche ni aux *Deux Amis* (1), ni au *Vieillard et les trois jeunes Hommes* (2). La fable des *Deux Pigeons* (3) est une production accomplie et charmante; cependant son horizon n'est pas celui de la morale; ce nom ne peut être accordé aux traits d'une sensibilité aimable et douce, dont elle est remplie. Parfois, cependant, La Fontaine s'élève plus haut. Une philosophie plus générale apparaît dans le *Philosophe scythe* :

Ce Scythe exprime bien
Un indiscret stoïcien :
Celui-ci retranche de l'âme
Désirs et passions, le bon et le mauvais,
Jusqu'aux plus innocents souhaits.
Contre de telles gens, quant à moi, je réclame.
Ils ôtent à nos cœurs le principal ressort;
Ils font cesser de vivre avant que l'on soit mort (4).

La Mort et le Mourant (5) est une fable pleine d'une haute sagesse; toutefois ce n'est pas encore la sagesse chrétienne. Mais La Fontaine avait, toute sa vie, cédé aux impressions du moment, et cette disposition, qui lui fut si souvent funeste, lui devint salutaire lorsque arrivèrent la vieillesse et la maladie; le sérieux le gagna enfin. La dernière de ses fables, *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*, renferme un sens plus profond que tout ce qu'il avait écrit jusque-là. Elle paraît avoir été composée peu avant sa conversion :

(1) Livre VIII, fable XI.
(2) Livre XI, fable VIII.
(3) Livre IX, fable II.
(4) Livre XII, fable XX.
(5) Livre VIII, fable I.

Apprendre à se connaître est le premier des soins
Qu'impose à tous mortels la majesté suprême.
Vous êtes-vous connus dans le monde habité?
L'on ne le peut qu'aux lieux pleins de tranquillité :
Chercher ailleurs ce bien est une erreur extrême.
Troublez l'eau : vous y voyez-vous?.....

Cette leçon sera la fin de ces ouvrages :
Puisse-t-elle être utile aux siècles à venir!
Je la présente aux rois, je la propose aux sages :
Par où saurais-je mieux finir (1)?

(1) Livre XII, fable XXVIII.

XII.

BOILEAU DESPRÉAUX.

1636—1711.

I. — Caractère et vocation de Boileau.

Passer de La Fontaine à Boileau, c'est franchir d'un coup un des plus vastes intervalles que nous présente l'histoire des individualités littéraires. Du plus naïf des poëtes nous allons au plus réfléchi, au plus raisonnable de tous ; de l'écrivain qui ne connut d'autre règle que l'inspiration de son génie, nous arrivons à l'esprit dogmatique par excellence, à celui qui, parlant sans cesse à l'intelligence et au bon sens, s'est le plus sobrement adressé au cœur.

La gloire de Boileau a été sujette à des vicissitudes ; son talent et son rôle ont été appréciés très diversement. Ne nous rendons pas injustes envers lui ; imitons notre époque qui a généralement replacé cet illustre écrivain au rang qu'il occupait au dix-septième siècle, et que le dix-huitième avait tenté de lui ravir. Voltaire, qui a dit quelque part :

> Boileau, correct auteur de quelques bons écrits,
> Zoïle de Quinault et flatteur de Louis (1),

(1) Voltaire. *Épître à Boileau.*

a été plus juste dans ses *Discours sur l'Homme;* il y dit :

On peut à Despréaux pardonner la satire :
Il joignit l'art de plaire au malheur de médire.
Le miel que cette abeille avait tiré des fleurs
Pouvait de sa piqûre adoucir les douleurs (1).

Marmontel, dans ses *Éléments de Littérature*, a parlé de Boileau sur un ton assez sévère. Il lui reconnaît sans doute « un esprit fin et juste ; mais, » ajoute-t-il, « son âme était froide et lente. » Il lui reproche le mélange, dans ses *Épîtres*, du ton noble et des plaisanteries vulgaires. Il appelle *grotesque* une image à laquelle notre siècle donnerait le nom de *pittoresque*, celle du dieu du Rhin, *essuyant sa barbe limoneuse* (2). Il conclut en disant que, « en général, les défauts do- « minants des Épîtres de Boileau sont la sécheresse « et la stérilité, des plaisanteries parasites, des idées « superficielles, des vues courtes et de petits des- « seins (3). »

Marmontel, toutefois, dans son *Épître aux Poëtes*, a mieux reconnu, non pas tous les mérites, mais une partie des mérites de Boileau :

Mais ce Boileau, juge passionné,
N'en est pas moins législateur habile.
Aux lents efforts d'un travail obstiné
Il fait céder la nature indocile;
Dans un terrain sauvage, abandonné,
A pas tardifs creuse un sillon fertile,
Et son vers froid, bien poli, bien tourné,

(1) VOLTAIRE. *Discours* III *sur l'Homme.*
(2) Épître IV. *Au Roi.*
(3) MARMONTEL. *Éléments de littérature.* Article *Épître.*

A force d'art rendu simple et facile,
Ressemble au trait d'un or souple et ductile
Par la filière en glissant façonné.
Que ne peut point une étude constante!
Sans feu, sans verve et sans fécondité,
Boileau copie; on dirait qu'il invente;
Comme un miroir il a tout répété.
Mais l'art jamais n'a su peindre la flamme;
Le sentiment est le seul don de l'âme
Que le travail n'a jamais imité.
J'entends Boileau monter sa voix flexible
A tous les tons, ingénieux flatteur,
Peintre correct, bon plaisant, fin moqueur,
Même léger dans sa gaîté pénible;
Mais je ne vois jamais Boileau sensible :
Jamais un vers n'est parti de son cœur.

Cinquante ans avant l'époque de Marmontel et de Voltaire, l'autorité de Boileau régnait sans contrôle. Il était l'oracle, l'Aristote du goût; personne n'osait en appeler de ses décisions. A quelque jugement qu'on s'arrête, et sans anticiper sur ceux que nous tenterons de motiver, reconnaissons que l'apparition de Boileau dans le monde littéraire est un fait historique d'une grande importance. Sous ce rapport déjà, il mérite de notre part une attention particulière; mais il la mérite aussi à d'autres égards.

Il est impossible de bien juger Boileau, si l'on ne cherche d'abord à se rendre compte de l'état des lettres françaises au moment de son entrée dans l'arène.

En 1660, on possédait déjà de grands modèles, le *Discours sur la Méthode* et les *Provinciales*. Mais Descartes et Pascal, qui n'avaient dominé que la prose, n'avaient point, même dans la prose, terrassé le faux goût. Leur triomphe ne fut qu'un triomphe pos-

thume; la belle et pure forme de langage qu'ils avaient introduite ne profita, comme exemple, qu'à une génération plus tardive. L'éloquence resta généralement emphatique, précieuse, frivole; Bossuet lui-même s'égara longtemps. En poésie, le bon goût avait encore moins de défenseurs et de garants : Malherbe n'avait cultivé qu'un genre, un genre solennel, calqué sur l'ode antique, tournant même parfois au pastiche, où l'emphase est trop facilement excusée, où la convention exerce des droits que, pendant longtemps, on ne lui a pas contestés. Corneille, il est superflu de le dire, avait plus de génie; nous l'avons suivi dans le développement de ses grandes beautés et ses énormes défauts; mais les beautés s'imitent moins facilement que les défauts ne se copient. Racine lui-même, dans ses premières productions, imite les défauts de Corneille. Le siècle, en général, tendait en poésie au grand et au poli, au noble et à l'élégant, et à côté de cette tendance, le goût du burlesque faisait fortune. C'est vers ces deux extrêmes que se portait tour à tour l'esprit du dix-septième siècle avant son glorieux midi. La mesure, le bon sens, la vérité faisaient défaut, et la lecture des auteurs italiens et espagnols encourageait les écrivains dans cette fausse voie. Au milieu de tout cela, perçaient bien, il faut l'avouer, quelques esprits plus indépendants. Les uns tendaient à ce qui, de nos jours, s'appelle le romantisme; d'autres, lassés de l'imitation des anciens, s'inspiraient des souvenirs nationaux. Mais, entrepris par des mains inhabiles, ces

essais intempestifs furent promptement réprimés, et sans le châtiment que la plume de Boileau leur fit subir, les noms de ceux qui les tentèrent seraient morts comme leurs œuvres.

A part ce qu'il y avait de naturel et de fondé dans leurs poursuites, il était à désirer que le génie du faux en littérature rencontrât un adversaire qui n'eût pas seulement beaucoup de raison, beaucoup d'esprit, mais aussi du talent; qui ne fût pas critique et négatif seulement, mais qui fût poëte lui-même, et qui sût joindre l'autorité de l'exemple à celle du raisonnement. La première de ces autorités est la plus importante sans doute, et à choisir entre les deux, on peut se passer de la seconde. Racine fut aussi bien réformateur que Boileau et dans le même temps; il a exprimé dans son œuvre la juste pondération du bon sens, de l'imagination et du goût. Mais Boileau, qui lui est inférieur comme poëte, a réuni les deux moyens d'influence. Il a combattu, jugé, condamné. Il a dominé son siècle par une autorité incontestable, irrésistible, preuve du droit qu'il avait à l'exercer. Personne, au surplus, ne lui conteste entièrement cette gloire. On lui accorde aussi plus ou moins celle du poëte, au point de vue de la forme surtout, et l'on ne saurait faire autrement. Il faut le lire et le relire, le soumettre à la réflexion, l'envisager dans son temps pour légitimer ce qu'il vaut. Si, d'emblée, nous comparons la forme poétique de Boileau avec celle d'un moderne, de Casimir Delavigne, par exemple, cette dernière, en elle-même,

nous semblera valoir celle de notre grand critique. Mais l'impression reçue n'est pas la vraie mesure de la valeur littéraire d'un poëte. Pour tout ce qui concerne le mérite de la forme, il s'opère un invisible et lent travail de dépréciation successive. La forme se transporte, se perfectionne; les derniers imitateurs peuvent, quant au résultat, paraître supérieurs aux modèles et aux inventeurs. Toutefois le prix de l'invention, même de celle de la forme, est considérable, et en poésie comme en finance, il faut se rappeler que dix mille livres du temps de Louis XIV en valent vingt mille du nôtre. N'oublions pas qu'avant Boileau, la forme poétique qu'il a créée n'existait point, qu'elle n'était pas même soupçonnée, qu'il l'a extraite le premier du sein des éléments confus qui s'agitaient autour de lui. Quand on a dit que Boileau avait enseigné à Racine le secret de la phrase poétique, on a été un peu trop loin, quoique, en 1660, avant l'apparition de la première satire de Boileau, Racine n'eût encore rien écrit de ses chefs-d'œuvre. Tous deux coopérèrent simultanément à ce grand travail, et n'eussent-ils à revendiquer que ce mérite-là, la seule invention de la forme doit élever très haut dans notre estime l'auteur d'*Andromaque* et celui du *Lutrin*, hardis et sages novateurs.

Mais ce n'est pas seulement de forme qu'il s'agit. Si le fond de la poésie de Racine, fidèle et merveilleuse peinture du cœur humain, est d'un prix inestimable, le fond des œuvres de Boileau est loin d'être sans valeur, quoique ce fond ne soit pas son

premier mérite. On ne saurait dire que Boileau fût précisément un homme de génie; l'idée de le placer dans la catégorie des grands épiques, des grands tragiques, des grands lyriques, ne saurait venir à personne. Boileau était un homme d'une sûreté de jugement et d'un sens rares, d'une raison éminemment droite, et qui accompagnait ces qualités d'un courage littéraire que peu d'écrivains ont possédé au même degré. Boileau, tenant tête lui seul à tout un siècle, est un grand personnage. Introduire, vérifier, en dépit de la malveillance, les titres de chefs-d'œuvre dont la destinée est dès lors de ravir la multitude, promulguer des lois qui régissent jusqu'au génie, on ne mesure pas le courage d'esprit que cela suppose. Ce n'est pas l'entêtement orgueilleux d'un artiste amoureux de ses défauts; il a fallu, pour remplir ce rôle, une trempe d'âme particulière et distinguée. Et quant à l'effet produit par cette sorte d'absolutisme, ajoutons que tout sévère qu'ait été Boileau, les écrivains du premier ordre effrayent et découragent beaucoup moins que ceux du second, parce qu'ils sont plus près de la nature. Ce qui est dans le vrai de notre être s'ajuste comme de soi-même à notre fond intime, et nous donne le plus souvent la satisfaction de croire que nous aurions pu le trouver de nous-mêmes.

Il y a donc deux hommes chez Boileau, le législateur qui donne les règles, l'artiste qui les applique et qui fournit des modèles. Malgré l'importance du réformateur littéraire, je ne me propose pourtant

pas de l'envisager à part du poëte. En traitant du second, nous rencontrerons le premier.

Boileau naquit au vrai cœur du chêne de la bourgeoisie, dans une de ces familles non parlementaires, mais affiliées au parlement, où son père remplissait les fonctions de greffier, comme lui-même a soin de nous l'apprendre :

Fils, frère, oncle, cousin, beau-frère de greffier,
Pouvant charger mon bras d'une utile liasse,
J'allai loin du palais errer sur le Parnasse.
La famille en pâlit, et vit en frémissant
Dans la poudre du greffe un poëte naissant (1).

Sans doute un large intervalle séparait le greffier du président; mais le même esprit hiérarchique animait les deux fonctionnaires de cette vaste organisation. Là subsistait l'empire des principes et des traditions, les hommes nés dans ces régions contractaient et conservaient une certaine rigidité de mœurs, un préjugé opiniâtre contre toute innovation, un esprit parfois étroit, mais toujours sain. Boileau est bien, en un sens, un type de cette bonne et verte bourgeoisie, qui, de proche en proche, arrivait à la noblesse, et qui, au milieu des agitations nationales, formait le lest du navire. Ses mœurs et sa probité n'ont reçu nulle atteinte; il eut des sentiments généreux et dévoués, un fond d'idées sérieuses qui alla croissant jusqu'à la fin de sa vie. Ni la malignité qu'on a reprochée à ses satires, ni les hommages qu'il rendit au dieu mortel de l'époque ne doivent

(1) Épître V.

infirmer ce jugement. Quant à ce dernier blâme, le monde littéraire d'alors y serait tout entier impliqué. Nous ne réfléchissons pas assez combien la plupart de ces hommages étaient sincères et souvent désintéressés. Le vent poussait de ce côté, et mille causes s'unissaient pour y incliner les esprits.

Boileau est un des types de l'homme de lettres. Il n'a pas été, il n'a pas voulu être autre chose. Il n'a pas même cherché à appliquer son talent à d'autres intérêts et à d'autres buts. Sa fonction officielle d'historiographe lui en eût fourni les éléments, si sa véritable affaire n'avait été ailleurs. Il s'est occupé de littérature avec plus de soin que d'entraînement ; il a peu écrit, quoiqu'il ait écrit souvent et longtemps. Il avait pris pour devise : *non multa, sed multum*. En cela il n'a pas ressemblé aux grands artistes qui sont généralement féconds. Il travaillait avec beaucoup d'application et de lenteur, et même avec une sorte de difficulté, et telle de ses pages les plus brillantes lui a coûté le temps que, de nos jours, on donnerait à un ouvrage entier. Mais cette lenteur même était peut-être une condition de son rôle; Boileau devait pratiquer pour lui-même ce qu'il a tant recommandé : *Sæpe stilum vertas*.

Ajoutez quelquefois et souvent effacez (1).

(1) *L'Art poétique*. Chant I.

II. — Satires.

Nous ne donnons guère qu'un seul âge aux écrivains. Boileau nous paraît toujours vieux; Lamartine nous semblera toujours jeune. Mais Boileau, en dépit de son portrait, fut jeune. Il a, comme on sait, mis au jour des satires, des épîtres, un poëme didactique, une épopée badine et quelques épigrammes; mais c'est par la satire qu'il a commencé, et il a persévéré dans ce genre jusqu'à la fin. En 1660, lorsque parut sa première satire, il avait vingt-quatre ans, et son dernier écrit, daté de 1705, est encore une satire. Voici l'ordre chronologique de ces douze pièces, dont les neuf premières, c'est-à-dire presque tout, furent composées de 1660 à 1668 : I, VI, VII, II, IV, V, III, IX, VIII, X, XI, XII. En tête des neuf premières se trouve une sorte d'apologie en forme de préface, destinée à excuser l'auteur d'avoir dit du mal de son prochain. L'épidémie était violente; des nuées de libelles s'échappèrent des mains des individus attaqués par Boileau. Une chose très gênante, c'est d'être à la fois Français et chrétien; la qualité de Français pousse à la satire, la vocation de chrétien en détourne : Boileau se trouvait pressé entre ces deux tendances, dont l'une était fortifiée par la pente naturelle de son esprit. Mais si nous mettons à part ses satires littéraires et sa guerre aux mauvais auteurs, nous trouverons qu'il s'est exagéré son crime et le mal qu'il y a à médire du genre humain. A ce point

de vue-là, il y a peu de carnage autour du poëte, e la satire une fois admise, c'est, il faut le dire, autre chose que nous demanderions. Les satires morales de Despréaux s'en prennent aux mauvaises mœurs, comme ses satires littéraires aux mauvais écrits ; mais elles ne sont pas mordantes ; le sujet, d'ordinaire, en est trop général ; l'auteur y querelle l'humanité prise en masse, bien plus que l'individu d'une certaine classe et d'une certaine nature. Mais l'homme en soi, l'homme de tous les temps et de tous les lieux n'est pas la vraie matière de la satire ; il fournirait plutôt celle du discours philosophique. La satire est proprement une attaque hardie et directe contre certains hommes ou certaines classes d'hommes contemporains du poëte, qui affligent ses regards et remuent sa bile par les travers de leur conduite ; elle est donc plus ou moins une œuvre de circonstance, une lutte du poëte avec des personnages réels ; c'est bien, sans doute, l'humanité qui est en cause, mais l'humanité sous sa forme actuelle, les vices de l'homme tels qu'ils se produisent à l'époque de l'écrivain. La satire ne saurait être efficace en attaquant l'humanité dans son ensemble. Monarque débonnaire, ou si l'on veut, animal très endurant, l'humanité a la peau trop dure pour sentir les aiguillons ; elle n'a point d'esprit de corps ; elle a une facilité à tout permettre qui déconcerte le poëte ; bien loin de détourner les coups de la satire, elle se laisse envisager en face, comme pour mieux servir de plastron.

C'est ce qui arrive à la lecture de plusieurs des

satires de Boileau; ainsi, par exemple, de la quatrième, dont l'objet est de prouver que tous les hommes étant fous, chacun, néanmoins, s'estime être sage. Cela est incontestable; mais quand on n'a pas en vue quelque individu, ou quelque classe particulière d'individus, on ne saurait trouver là matière à raillerie, et les traits qu'on décoche sont lancés en l'air. On en peut dire autant de la huitième satire, adressée à M. Morel, docteur de Sorbonne, et qui est aussi la satire de l'homme. Toutefois dans ces deux pièces, on rencontre des morceaux d'une actualité très vive.

Le sujet de la première satire est assez vague et déclamatoire; ce sont les ennuis de la vie, les désagréments de la société humaine; c'était l'essai de Boileau et le fond en est mince. Mais la forme est déjà supérieure. D'autres satires, telles que la troisième sur un repas ridicule, la sixième sur les embarras de Paris, roulent sur des sujets frivoles. La satire enjouée a bien son genre d'intérêt; elle plaît à la jeunesse, et parfois à l'âge mûr. Mais, malgré la rare perfection de la forme, lutte victorieuse contre mille difficultés, nous ne pouvons nous empêcher de dire avec Voltaire :

Qu'il peigne de Paris les tristes embarras,
Ou décrive en bons vers un fort mauvais repas,
Il faut d'autres objets à *mon* intelligence (1).

L'idée même de critiquer les embarras de Paris a-t-elle beaucoup de justesse? Toute grande ville ne

(1) VOLTAIRE. *Poëme sur la loi nature.* Exorde.

présente-t-elle pas les mêmes inconvénients, et ces difficultés ne sont-elles pas rachetées par un très grand avantage, puisque les grandes villes sont maintenant les centres de la civilisation ?

Deux autres satires, la cinquième et la dixième, attaquent un des ordres de la société et l'un des sexes, avec une intention qui les lie à l'époque où vivait le poëte. Dans la cinquième, Boileau prend la noblesse à partie, et en signale justement les travers. Il avait du courage, cela est incontestable ; mais ici il n'eut pas à le déployer ; Louis XIV permettait ces attaques et les voyait même d'un œil favorable. Quant à la satire contre les femmes, elle est partiale, injuste, et par-dessus tout, elle s'allonge trop. On en a souvent cité des passages, et au point de vue de l'expression, beaucoup le méritent ; mais cela ne rachète pas le vice du fond.

Dans les autres satires de Boileau se rencontrent des morceaux vraiment satiriques. Ainsi, dans la satire onzième sur l'*Honneur*, nous remarquerons le portrait du faux dévot :

Un dévot aux yeux creux et d'abstinence blême,
S'il n'a point le cœur juste, est affreux devant Dieu.
L'évangile au chrétien ne dit en aucun lieu :
Sois dévot. Elle dit : Sois doux, simple, équitable.
Car d'un dévot souvent au chrétien véritable
La distance est deux fois plus longue, à mon avis,
Que du pôle antarctique au détroit de Davis.
Encor par ce dévot ne crois pas que j'entende
Tartufe, ou Molinos et sa mystique bande :
J'entends un faux chrétien, mal instruit, mal guidé,
Et qui de l'évangile en vain persuadé,

N'en a jamais conçu l'esprit ni la justice;
Un chrétien qui s'en sert pour disculper le vice;
Qui toujours près des grands, qu'il prend soin d'abuser,
Sur leurs faibles honteux sait les autoriser,
Et croit pouvoir au ciel, par ses folles maximes,
Avec le sacrement faire entrer tous les crimes (1).

Ceci était passablement hardi pour une époque où la dévotion était de mode. Il en est de même des vers de la satire douzième, où Boileau, suivant les traces de Pascal, flétrit la morale des jésuites dans un moment où ceux-ci étaient tout-puissants :

Bientôt, se parjurer cessa d'être un parjure;
L'argent à tout denier se prêta sans usure;
Sans simonie, on put, contre un bien temporel,
Hardiment échanger un bien spirituel;
Du soin d'aider le pauvre on dispensa l'avare;
Et même chez les rois le superflu fut rare.
C'est alors qu'on trouva, pour sortir d'embarras,
L'art de mentir tout haut en disant vrai tout bas;
C'est alors qu'on apprit qu'avec un peu d'adresse
Sans crime un prêtre peut vendre trois fois sa messe;
Pourvu que, laissant là son salut à l'écart,
Lui-même en la disant n'y prenne aucune part (2).

Les satires littéraires sont la deuxième, la septième et la neuvième. Elles sont fort supérieures aux autres; elles s'attaquent à des sujets parfaitement actuels. Mais ici se représente cette question morale que tout à l'heure nous avons justement éliminée. Est-il bien de transpercer des aiguillons de la satire des hommes dont tout le tort est de s'être cru plus de talent qu'ils n'en possédaient réellement, et desquels les noms eussent été naturellement voués à l'oubli?

(1) Satire XI.

(2) Satire XII.

La réponse est douteuse. Autre chose est d'un cas pareil, et de celui où les écrivains qu'on attaque ont eux-mêmes attaqué le bon goût par des défauts brillants et contagieux, et lorsque le crédit dont ils jouissent menace en littérature les idées saines. Boileau, sans doute, a souvent exercé cette juste répression, essence de son rôle et de sa vocation; mais cependant ce légitime usage de la satire littéraire n'est pas toujours celui qu'il en a fait. Il a maintes fois infligé l'immortalité à des auteurs qui, sans lui, seraient paisiblement morts de leur belle mort. Aussi l'on ne saurait lui appliquer justement ces vers placés au bas de son portrait :

Au joug de la raison asservissant la rime,
Et, même en imitant, toujours original,
J'ai su dans mes écrits, docte, enjoué, sublime,
Rassembler en moi Perse, Horace et Juvénal.

Boileau, qui, dit-on, les avait bel et bien composés lui-même, crut devoir les désavouer dans les vers suivants :

Oui, Le Verrier, c'est là mon fidèle portrait,
Et le graveur, en chaque trait,
A su très finement tracer sur mon visage
De tout faux bel-esprit l'ennemi redouté.
Mais, dans les vers pompeux qu'au bas de cet ouvrage
Tu me fais prononcer avec tant de fierté,
D'un ami de la vérité
Qui peut reconnaître l'image?

Tout cela est petit, on est contraint de l'avouer, et de plus Boileau ne ressemble ni à Perse ni à Juvénal, ces deux héros de la satire. La satire, en effet, peut bien être un acte héroïque, une véritable

tragédie, l'action d'un homme de cœur, qui met son talent au service de l'humanité outragée. Quiconque embrasse la fonction de poëte satirique doit vouer sa personne à la vengeance de ceux dont il a dévasté la vie; il doit aller au-devant de leurs traits; il blesse, il faut qu'à son tour il soit blessé. C'est ainsi que Perse et Juvénal comprenaient la satire morale.

Généralement parlant, la conception des satires de Boileau, leur cadre, en un mot, est assez commun. A vrai dire, ce cadre, sauf dans ses satires littéraires, pèche par manque d'invention; il n'a pas ces heureuses dispositions des parties, cette marche à la fois aisée et imprévue qui surprend agréablement chez d'autres satiriques; il y a peu d'intérêt, peu de piquant; les allures manquent de vivacité, les tours de variété; les transitions sont embarrassées. Voyez, par exemple, dans la satire onzième :

> Mais loin de mon projet je sens que je m'engage;
> Revenons de ce pas à mon texte égaré.

Et dans la même satire :

> Mais, pour borner enfin tout ce vague propos,
> Concluons qu'ici-bas le seul honneur solide,
> C'est de prendre toujours la vérité pour guide.

Est-ce qu'un poëte doit jamais conclure?

Ce malheur dans les transitions tient à un défaut plus profond. La faculté de passer heureusement d'un sujet à l'autre n'est pas un art qui s'exerce à un moment donné; elle découle d'une disposition beaucoup plus générale : de la nature même de

l'inspiration poétique. Au fond, les transitions sont la mise en dehors des divers mouvements de l'âme; elles reproduisent à peu près l'ordre dans lequel ceux-ci se succèdent; elles devraient toujours avoir quelque chose de naturel, de flexible, de spontané; les articulations sont faciles quand le sujet est bien conçu. Voyez la satire neuvième, fort supérieure à la plupart des autres; les jointures ne s'y font sentir nulle part; tout y coule comme un flot large et continu. Mais cette belle satire et la deuxième à part, on peut dire que Boileau ne possédait pas naturellement le secret des transitions. Nous le verrons plus tard faire de grands progrès dans cet art. Le labeur même qu'elles lui imposaient était probablement ce qui en rehaussait tellement le prix à ses yeux, qu'il disait de La Bruyère, qu'en supprimant les transitions, il avait supprimé la partie de l'art la plus difficile. Quand les transitions de Boileau ne font pas secousse, elles sont en général, dans ses premiers ouvrages surtout, celles que chacun pourrait trouver; elles ne disent rien de particulier à l'esprit. Une transition devrait avoir de la valeur par elle-même; elle est heureuse lorsqu'elle présente au lecteur une idée de plus.

Quant aux pensées, celles de Boileau, dans ses satires, manquent trop souvent d'originalité, de profondeur, parfois même de justesse. Elles ne sont pas toujours exemptes de déclamation, selon la très juste définition de ce mot, d'après M. de Lamennais : « Nous appelons *déclamation* un discours véhément

« qui ne résout pas les difficultés réelles. » Boileau pèche aussi par l'exagération froide. L'exagération, il est vrai, n'est pas toujours un défaut; elle peut être inspirée par la vivacité de la passion, et si, philosophiquement parlant, elle n'est pas dans le vrai, elle est du moins dans la vérité esthétique et psychologique. C'est à nous à rectifier la pensée du poëte; mais, relativement à lui, il n'en a pas dit plus qu'il n'en pensait, ou qu'à sa place il n'en devait penser. Mais l'exagération froide, par artifice de rhétorique, ne saurait produire aucun effet agréable, parce qu'elle est fausse de part en part. C'est en ce sens que Boileau manque parfois de justesse, mais ce n'est qu'en ce sens seul.

La satire douzième, sur l'*Équivoque*, est pleine de ces exagérations de parti pris; elles découlaient assez naturellement du rôle exorbitant que l'auteur fait jouer au sujet qu'il a choisi; mais il est curieux de voir les protestants enfantés, selon l'auteur, par l'équivoque, et comparés à des insectes et à des affiches :

De cette erreur dans peu naquirent plus de sectes
Qu'en automne on ne voit de bourdonnants insectes
Fondre sur les raisins nouvellement mûris,
Ou qu'en toutes saisons, sur les murs, à Paris,
On ne voit affichés de recueils d'amourettes,
De vers, de contes bleus, de frivoles sornettes,
Souvent peu recherchés du public nonchalant,
Mais vantés à coup sûr du Mercure galant (1).

La plaisanterie de Boileau est froide, trop sem-

(1) Satire XII.

blable à elle-même; les mêmes tours se reproduisent volontiers; elle n'est bonne parfois que lorsqu'il s'attaque personnellement aux mauvais écrivains. Ici encore il se complaît trop au même genre de plaisanterie; il ramène le nom de ses victimes à propos de circonstances tout à fait hors de saison, où la seule place qu'il leur assigne est une injure :

J'appelle un chat un chat, et Rolet un fripon (1).

Et dans la satire du *Repas* :

Jugez en cet état si je pouvais me plaire,
Moi qui ne compte rien, ni le vin ni la chère,
Si l'on n'est plus au large assis en un festin
Qu'aux sermons de Cassagne, ou de l'abbé Cotin (2).

Une esthétique, une rhétorique de la plaisanterie pourrait être un livre utile et curieux. L'espace semble vaste entre l'ironie et le badinage, et la variété, en fait de plaisanterie, paraît presque illimitée; mais en y regardant de près, on verrait qu'on peut toujours ramener celle-ci à deux ou trois moules principaux, qui en sont comme les types.

En somme, lorsque Boileau adresse à sa muse l'épithète d'*enjouée*, il s'attribue précisément la qualité qui lui manque le plus. Et comme il ne possède pas non plus la verdeur, la virulence du grand satirique latin, il se trouve dépourvu des principaux éléments entre lesquels la plaisanterie peut choisir. Parfois même, la verve lui manque, la verve, cette abondance facile qui survient à l'écri-

(1) Satire I. (2) Satire III.

vain comme en dehors de sa volonté, et qu'il est obligé de contenir.

Mais ce reproche ne doit nullement s'adresser à ses satires littéraires, à la deuxième et à la neuvième surtout. Ici l'auteur est sur son terrain; la verve coule de source; on sent la vraie émotion de son être et quelquefois alors il atteint à l'éloquence. Ceci tient à l'une des particularités de notre organisation; il est dans la nature de la plupart d'entre nous des goûts spéciaux qui nous émeuvent plus vivement que les grands principes, quelque fermement que nous tenions à ceux-ci. Écoutez, Messieurs, ce morceau :

Bienheureux Scudéri, dont la fertile plume
Peut tous les mois sans peine enfanter un volume!
Tes écrits, il est vrai, sans art et languissants,
Semblent être formés en dépit du bon sens;
Mais ils trouvent pourtant, quoi qu'on en puisse dire,
Un marchand pour les vendre, et des sots pour les lire.
Et quand la rime enfin se trouve au bout des vers,
Qu'importe que le reste y soit mis de travers?
Malheureux mille fois celui dont la manie
Veut aux règles de l'art asservir son génie!
Un sot, en écrivant, fait tout avec plaisir :
Il n'a point en ses vers l'embarras de choisir;
Et, toujours amoureux de ce qu'il vient d'écrire,
Ravi d'étonnement, en soi-même il s'admire.
Mais un esprit sublime en vain veut s'élever
A ce degré parfait qu'il tâche de trouver;
Et, toujours mécontent de ce qu'il vient de faire,
Il plaît à tout le monde et ne saurait se plaire (1).

Et cet autre morceau :

Gardez-vous, dira l'un, de cet esprit critique :
On ne sait bien souvent quelle mouche le pique.

(1) Satire II.

Mais c'est un jeune fou qui se croit tout permis,
Et qui pour un bon mot va perdre vingt amis.
Il ne pardonne pas aux vers de la Pucelle,
Et croit régler le monde au gré de sa cervelle.
Jamais dans le barreau trouva-t-il rien de bon?
Peut-on si bien prêcher qu'il ne dorme au sermon?
Mais lui, qui fait ici le régent du Parnasse,
N'est qu'un gueux revêtu des dépouilles d'Horace.
Avant lui Juvénal avait dit en latin
Qu'on est assis à l'aise aux sermons de Cotin (1).

La neuvième satire, à laquelle ces vers appartiennent, est excellente de tout point; le cadre en est supérieurement tracé; le mouvement général ne se ralentit nulle part; on y sent la verve du premier jet; elle est pleine de traits heureux, décochés d'une main sûre :

Un poëme insipide et sottement flatteur
Déshonore à la fois le héros et l'auteur.

— En vain contre le Cid un ministre se ligue :
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.

— Un livre vous déplaît : qui vous force à le lire?
Laissez mourir un fat dans son obscurité :
Un auteur ne peut-il pourrir en sûreté?
Le Jonas inconnu sèche dans la poussière;
Le David imprimé n'a point vu la lumière;
Le Moïse commence à moisir par les bords.

Il faut donc mettre à part cette satire et la deuxième; mais il y a à louer dans toutes les autres, à commencer par l'honnêteté du langage. Elle était rare alors, et Boileau aurait pu étendre à d'autres poëtes de ce temps ce qu'il dit de Regnier, qu'il se-

(1) Satire IX.

rait plus facile à louer s'il avait davantage respecté ses lecteurs,

> Et si du son hardi de ses rimes cyniques
> Il n'alarmait souvent les oreilles pudiques (1).

Boileau ne mérite pas ce reproche; pourtant un trait grossier dépare la satire IV.

Au mérite presque irréprochable de cette honnêteté de langage, Boileau joint celui d'une moralité saine, droite, imperturbable. Plusieurs de ses vers ont acquis en ce sens, aussi bien qu'au point de vue littéraire, une autorité proverbiale; ils sont restés au profit de l'humanité comme des sentences bienfaisantes. Après tout, la poésie, si elle a fait du mal, a plus contribué encore à maintenir les principes de morale et de justice éternelle. La tradition d'un Dieu parfait et rémunérateur devait naturellement fournir des inspirations aux poëtes de tous les temps. Les Muses, ces chastes filles de Jupiter, étaient sœurs de la Némésis vengeresse chargée d'atteindre les violateurs des lois de l'humanité. Il a été dans la part de Boileau d'exprimer bon nombre de ces vérités qui consolent et raffermissent l'âme humaine.

Relativement à la nature du style, Boileau peut sembler pâle à côté de la poésie luxuriante et scintillante d'aujourd'hui. Mais à ce point de vue encore, il faut le juger dans son époque, et se souvenir que bon nombre des beautés, des agréments dont nous

(1) *L'Art poétique*, chant II.

jouissons sans y prendre garde, ont été introduits par lui dans la poésie. Il a naturalisé des tours et des expressions qui maintenant nous paraissent modestes, mais qui, pour lors, étaient de véritables hardiesses. Nous avons de la richesse tant et plus ; nous sommes aux noces de Gamache de la littérature ; mais la richesse n'est pas la beauté. Le premier élément de la beauté, la première condition du style, c'est la vérité de l'expression. La propriété, la mesure exquise, n'est pas en général une perfection qui saute aux yeux ; mais elle est toutefois une qualité positive qui reluit à la réflexion. Aussi faut-il se garder de confondre, en fait de littérature, les impressions sensitives avec les appréciations des œuvres de l'art et de leur valeur comparative. Si le dix-septième siècle fut si éminemment littéraire, c'est qu'au milieu des éléments divers qui s'y entre-choquaient, il sut discerner, sinon tous, au moins une grande partie de ceux qui étaient destinés à vivre et à servir d'exemple. A présent, nous demandons à la littérature quelque chose de plus, cela est évident. Mais notre premier devoir en fait de jugement, c'est de faire taire les préventions de notre époque, et de signaler cette vérité, cette justesse admirable, cette propriété d'expression poussée à un si haut point par Boileau. « Chez les auteurs médiocres, « l'expression est, pour ainsi dire, toujours à côté de « l'idée, » dit M. Flourens à propos de Buffon, et il ajoute : « La propriété des termes est le caractère « distinctif des grands écrivains. » Buffon, en effet, avait le génie de l'expression, et si, chez Boileau, ce

mérite ne va peut-être pas tout à fait aussi loin, il va cependant très loin. Il a, comme il le dit, un *style ami de la lumière* (1),

> *Et son* esprit, tremblant sur le choix de ses mots,
> N'en dira jamais un, s'il ne tombe à propos (2).

L'éloge qu'il a donné à Malherbe, qui

> D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir (3),

caractérise parfaitement sa propre manière d'écrire.

La langue de Boileau fut-elle vraiment poétique? Je ne veux pas parler ici de sa versification, mais de la langue qu'il a employée. Malherbe, organe de son temps, avait réduit la langue des vers aux éléments de la prose. Boileau le loue d'avoir *réparé* la langue (4). Mais, de la part de Malherbe, cette réparation consista seulement à enterrer le gaulois et à ramener le français au dialecte de la bonne compagnie, nécessairement peu favorable à la poésie. La civilisation est essentiellement bourgeoise, et il y a des classes où le langage ne s'épure qu'à la condition d'en voir disparaître de plus en plus les éléments poétiques. Ainsi, pure et chaste, mais pauvre, la langue aristocratique n'est pas propre à la poésie. S'il arrive un temps où la langue poétique et la langue générale de la société soient identiques, malheur à cette époque au point de vue littéraire.

D'autres littératures jouissent du privilége de posséder deux langues, l'une pour la prose, l'autre pour

(1) Satire XII.
(2) Satire II.
(3) *L'Art poétique*. Chant I.
(4) *Ibid.*

la poésie ; il n'en est pas de même de la nôtre. On comprendrait qu'une langue des vers pût être à la fois exceptionnelle et populaire : populaire, en ce que ses termes seraient de nature à frapper directement l'imagination ; exceptionnelle, en ce que ces vives expressions ne se seraient ni usées au contact de la vie polie, ni souillées à la poussière des affaires. Quel appauvrissement du français ! que de termes disparus, aussi populaires que charmants ! Au travers de cet abattis, Malherbe avait laissé subsister quelque chose de l'ancien dialecte poétique. Mais il nous en est resté bien peu ; il était dans l'ordre logique que Boileau continuât l'œuvre de Malherbe. Nous n'avons guère plus maintenant que les inversions, et c'est encore une question de savoir si les inversions permises dans es vers sont réellement plus poétiques que les inversions admises en prose. Les premières nous frappent parce que nous ne les rencontrons pas ailleurs ; mais, en elles-mêmes, contiennent-elles vraiment quelque chose de plus que les autres ? Ce fut donc aux poëtes à s'acquitter envers la poésie sans le secours et, pour ainsi dire, en dépit de la langue. En désespoir de cause les Français furent chercher des éléments poétiques où jamais poëte étranger n'en aurait demandé. La combinaison des mots compensa la pauvreté des mots, comme, au reste, cela avait lieu dans la prose. Racine et Boileau acceptèrent le fardeau et s'en tirèrent glorieusement. Sait-on jamais assez combien le premier a créé d'alliances heureuses et d'admirables associations ? Qui, avant lui, avait pensé à dire : *Me-*

naçait mes refus, attendrir sa victoire? Et que d'autres beautés pareilles! Boileau, chez qui ces hardiesses sont peut-être moins remarquées, en est tout rempli. Quelquefois ce sont seulement des épithètes qui étonnent : ***Poignard catholique, lâche contrat, soleil irrité;*** d'autres fois ce sont des vers entiers, tels que ceux-ci :

Lamentant tristement une chanson bachique (1).

— Feuilletez à loisir tous les siècles passés (2).

L'usage a émoussé plusieurs de ces vives expressions; mais il serait ingrat d'oublier que Boileau a dit le premier : ***Corriger la fortune, mourir par métaphore, sottises champêtres, savantes ténèbres, morale lubrique, courir toute l'histoire,*** et combien d'autres mots sur lesquels nous n'avons pas le temps de nous arrêter. Le secret de certains procédés une fois découvert, il est aussi facile aux imitateurs d'égaler les modèles qu'il fut difficile aux inventeurs de créer sans modèle. Une partie des mérites de Boileau a disparu sous cette loi fatale, et le gros des lecteurs, loin d'admirer les hardiesses du maître, se récrie sur sa timidité.

Signalons encore la correction soutenue du style de Boileau. On se persuade trop aisément que c'est là une perfection d'un ordre inférieur : cela est nécessaire, dit-on, cela doit donc être commun. Mais ce raisonnement est faux; ce qui est nécessaire en fait d'art commence toujours par être rare, et si les hardiesses de Boileau méritent notre admiration, sa correction, sa pureté constantes ne la méritent pas

(1) Satire III. (2) Satire V.

moins. Il faut beaucoup de force pour ne s'en jamais départir; et si nous nous reportons au temps où Boileau écrivait, au mauvais goût régnant, à la tourbe des écrivains médiocres, nous admirerons d'autant plus la pureté de ses vers. A certaines époques, il faut être éclatant pour être distingué; à d'autres, il suffit de toucher juste, et c'est ici le cas de Boileau.

Ajoutons que la versification de ses satires est non-seulement irréprochable, mais harmonieuse. Les vers que l'harmonie de l'expression, jointe à la justesse de la pensée, gravent aisément dans l'esprit, sont très nombreux chez Boileau. Toutefois, le style des *Satires*, à l'exception d'une ou deux, est en général inférieur à celui des *Épîtres*, du *Lutrin*, de l'*Art poétique*. L'auteur n'y possède pas cette flexibilité, ces allures aisées dont il fera preuve ailleurs; le travail, une certaine gêne s'y font sentir.

Maintenant, Messieurs, permettez-moi d'examiner avec vous en détail la satire II *sur la Rime*. Tel est, du moins, le sujet formel de cette pièce; mais ce titre n'en indique ni le but ni l'esprit. Le but réel est bien moins de signaler les difficultés de l'art que d'attaquer les poëtes incapables d'assujettir la rime à la raison. L'auteur, combinant les deux genres, fait de cette satire une épître. Ses observations sur la rime et sur les poëtes s'adressent à un personnage qui, dès l'abord, a un intérêt dans la question :

Rare et fameux esprit, dont la fertile veine
Ignore en écrivant le travail et la peine;

Pour qui tient Apollon tous ses trésors ouverts,
Et qui sais à quel coin se marquent les bons vers :
Dans les combats d'esprit savant maître d'escrime,
Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime.

Le nom de Molière, placé à la tête de cette composition, n'est pas un simple hommage rendu au grand comique; il y a ici plus que cela : Molière est un rimeur habile, admirable, un savant jouteur dans la lutte de la rime et de la raison, un maître, en effet, à qui l'on peut demander information et conseil. Tout ceci, vous le voyez, rentre dans le genre de l'épître.

La marche des idées est facile à suivre. L'auteur commence par se plaindre à Molière, si heureux à rimer, de la difficulté que lui-même éprouve à assortir les mots sans blesser la pensée, et en même temps il confesse l'invincible attrait qui le lie à ce labeur ingrat. Un certain nombre de vers sont destinés à peindre les perplexités où sa tâche le jette, et à déclarer que cette lutte perpétuelle fait le malheur de sa vie :

Maudit soit le premier dont la verve insensée
Dans les bornes d'un vers renferma sa pensée,
Et, donnant à ses mots une étroite prison,
Voulut avec la rime enchaîner la raison !
Sans ce métier fatal au repos de ma vie,
Mes jours pleins de loisir couleraient sans envie :
Je n'aurais qu'à chanter, rire, boire d'autant,
Et, comme un gras chanoine, à mon aise et content,
Passer tranquillement, sans souci, sans affaire,
La nuit à bien dormir, et le jour à rien faire.
Mon cœur, exempt de soins, libre de passion,
Sait donner une borne à son ambition;
Et, fuyant des grandeurs la présence importune,
Je ne vais point au Louvre adorer la fortune :
Et je serais heureux, si, pour me consumer,
Un destin envieux ne m'avait fait rimer.

Mais depuis le moment que cette frénésie
De ses noires vapeurs troubla ma fantaisie,
Et qu'un démon jaloux de mon contentement
M'inspira le désir d'écrire poliment,
Tous les jours, malgré moi, cloué sur un ouvrage,
Retouchant un endroit, effaçant une page,
Enfin passant ma vie en ce triste métier,
J'envie, en écrivant, le sort de Pelletier.

De là il passe à la peinture du bonheur des poëtes qui ne s'inquiètent pas du rapport de la rime avec la raison :

Bienheureux Scudéri, dont la fertile plume
Peut tous les mois sans peine enfanter un volume!
Tes écrits, il est vrai, sans art et languissants,
Semblent être formés en dépit du bon sens :
Mais ils trouvent pourtant, quoi qu'on en puisse dire,
Un marchand pour les vendre et des sots pour les lire.
Et quand la rime enfin se trouve au bout des vers,
Qu'importe que le reste y soit mis de travers?
Malheureux mille fois celui dont la manie
Veut aux règles de l'art asservir son génie!
Un sot, en écrivant, fait tout avec plaisir :
Il n'a point en ses vers l'embarras de choisir;
Et, toujours amoureux de ce qu'il vient d'écrire,
Ravi d'étonnement, en soi-même il s'admire.

Telle n'est pas la condition des bons auteurs :

Mais un esprit sublime en vain veut s'élever
A ce degré parfait qu'il tâche de trouver;
Et, toujours mécontent de ce qu'il vient de faire,
Il plaît à tout le monde et ne saurait se plaire :
Et tel, dont en tous lieux chacun vante l'esprit,
Voudrait pour son repos n'avoir jamais écrit.

Idée à laquelle Boileau est revenu plus d'une fois, et notamment dans son épître à son jardinier Antoine, quand il lui dit :

C'est en vain qu'aux poëtes
Les neuf trompeuses sœurs dans leurs douces retraites
Promettent du repos sous leurs ombrages frais :
Dans ces tranquilles bois pour eux plantés exprès,
La cadence aussitôt, la rime, la césure,
La riche expression, la nombreuse mesure,
Sorcières dont l'amour sait d'abord les charmer,
De fatigues sans fin viennent le consumer.
Sans cesse poursuivant ces fugitives fées,
On voit sous les lauriers haleter les Orphées (1).

Enfin, pour conclusion, Boileau revient à Molière :

Toi donc, qui vois les maux où ma muse s'abîme,
De grâce, enseigne-moi l'art de trouver la rime,
Ou, puisqu'enfin tes soins y seraient superflus,
Molière, enseigne-moi l'art de ne rimer plus.

Voilà le plan de la pièce; l'ordre est naturel, simple, aisé à démêler; l'unité est parfaite; les détails sortent du sujet même, comme le feuillage d'un tronc unique, et chaque développement est d'une juste et heureuse proportion. Le fond du morceau est léger sans être frivole, ni indigne de la poésie; la satire est d'autant plus vive qu'elle a moins l'air d'une satire; Montaigne dirait qu'elle marche « d'autant plus picquamment que plus obliquement. » Pour la satire, comme pour la louange, les traits obliques sont à la fois les plus agréables et les plus pénétrants. Boileau lui-même nous en fournit d'autres exemples, entre autres l'épisode de la Mollesse, dans le *Lutrin*. Il est, d'ailleurs, peu d'œuvres où l'auteur ait eu plus de verve et d'abandon; il met de la coquetterie à appuyer sur les prétendues difficultés qu'il trouve à

(1) Épître XI

rimer, car jamais ses vers ne coulèrent avec plus d'aisance; on dirait que son esprit laisse seulement échapper ce qui lui pèse. Et toutefois ce style si facile est d'une précision remarquable.

Boileau adresse sa pièce à Molière avec un parfait à propos; il ne pouvait l'adresser à Racine, puisque lui-même se flattait d'avoir appris à l'auteur d'*Andromaque* à rimer difficilement. La Fontaine aurait peut-être mérité l'hommage; mais lors même que Boileau aurait été disposé à le lui rendre, le grand fabuliste n'y tenait pas. Il ne restait donc que Molière, à qui la rime arrive, en effet, vive, juste, heureusement appropriée et presque sans travail, témoin la rapidité avec laquelle bon nombre de ses pièces furent composées. Rappelons-nous que quinze jours suffirent pour écrire et faire apprendre la comédie des *Fâcheux*, où Molière joute corps à corps contre des difficultés qui désarçonneraient presque tous les autres, le récit de la chasse, celui de la partie de piquet. N'oublions pas non plus l'*Amphitryon*, ce modèle achevé de versification. Comme auteur comique, Molière possède de tels mérites qu'on ne pense guère à relever celui de sa versification, qui, certes, en vaudrait bien la peine.

Je vais passer maintenant aux détails de la satire II, sans craindre de revenir sur des vers que j'ai déjà cités. Arrêtons-nous d'abord au vers cinquième :

Dans les combats d'esprit savant maître d'escrime.

Peut-être cette dernière expression n'est-elle pas

très heureuse, ni même très juste, en ce que le mot de *combats d'esprit* présente plutôt l'idée de la lutte entre deux personnages que celle de l'esprit contre une difficulté. Il est probable que le mot *escrime* a été amené par celui de *rime*.

Boileau se plaint fort de la rime dans quelques-uns des vers qui suivent (13 à 22) :

Dans ce rude métier où mon esprit se tue,
En vain, pour la trouver, je travaille et je sue.
Souvent j'ai beau rêver du matin jusqu'au soir;
Quand je veux dire blanc, la quinteuse dit noir...
Enfin, quoi que je fasse ou que je veuille faire,
La bizarre toujours vient m'offrir le contraire.

Il semble ici en opposition avec ce qu'il dira plus tard dans l'*Art poétique :*

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime :
L'un l'autre vainement ils semblent se haïr;
La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.
Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue,
L'esprit à la trouver aisément s'habitue (1).

Mais, sérieux dans un poëme didactique, l'auteur pouvait bien être badin dans la satire.

J'ai omis, tout à l'heure, les vers 17 à 20; j'y retourne :

Si je veux d'un galant dépeindre la figure,
Ma plume pour rimer trouve l'abbé de Pure.

Au dix-septième siècle, le mot *galant* signifiait *petit maître*, homme recherché dans sa personne et ses manières. C'est dans ce sens que l'auteur l'entend ici.

(1) *L'Art poétique.* Chant I.

L'abbé de Pure était à la fois, à ce qu'il paraît, un mauvais écrivain et un homme d'apparence inculte et grossière. Mais à ce dernier égard il n'est pas bien à Boileau de s'être raillé de sa personne : ceci reste en dehors de la satire littéraire, et même des procédés d'un bon esprit. — Il continue ainsi :

Si je pense exprimer un auteur sans défaut,
La raison dit Virgile, et la rime Quinaut.

Le nom de Quinault est ici une injustice. Chacun en convient ; toutefois notons que Quinault n'avait point encore donné ses beaux opéras, et n'était guère connu que par quelques mauvaises tragédies.

Dans le vers 22,

La bizarre toujours vient m'offrir le contraire,

l'épithète de *la bizarre*, adressée à la rime, est un peu familière sans doute, mais elle ne sort pas du ton du genre. Malherbe avait bien dit dans ses stances à Du Perrier : *La cruelle qu'elle est.*

Le vers 28, où, toujours à propos de la rime, l'auteur dit :

Je la vois qui paraît quand je n'y pense plus,

est joli ; mais la même pensée est exprimée dans l'épître VI en vers bien plus jolis encore :

Tantôt, cherchant la fin d'un vers que je construi,
Je trouve au coin d'un bois le mot qui m'avait fui.

Au vers 34, Boileau dit :

Encor si pour rimer, dans sa verve indiscrète,
Ma muse au moins souffrait une froide épithète.

Le mot *froide* signifiait alors dure, insipide, sans esprit, sans sel ; il a le même sens dans l'*Art poétique :*

> Qui dit froid écrivain, dit détestable auteur (1).

Les plaisanteries qui remplissent les vers suivants :

> Si je louais Philis *en miracles féconde*,
> Je trouverais bientôt, *à nulle autre seconde ;*
> Si je voulais vanter un objet *nonpareil*,
> Je mettrais à l'instant, *plus beau que le soleil ;* etc.

nous paraissent aujourd'hui un peu usées ; mais nous ne pouvons en imputer la faute à l'auteur. Leur sel s'est évaporé depuis l'époque où il battit en brèche un genre aussi éloigné du bon sens que de la bonne poésie. Ici Boileau n'invente pas ; il cite un auteur contemporain, Ménage, qui suivait le goût de son époque, preuve en soit la célèbre pensée de Pascal sur le *bel astre* et le *fatal laurier*, constituant selon lui la poésie de son temps.

Remarquons, Messieurs, la période poétique qui commence au vers 41 :

> Enfin, parlant toujours d'*astres* et de *merveilles*,
> De *chefs-d'œuvre des cieux*, de *beautés sans pareilles*,
> Avec tous ces beaux mots souvent mis au hasard,
> Je pourrais aisément, sans génie et sans art,
> Et transposant cent fois et le nom et le verbe,
> Dans mes vers recousus mettre en pièces Malherbe.

Cette période ample, claire, pleine, n'était pas commune alors, et ne l'est pas même aujourd'hui. Le vers alexandrin est le plus long de nos vers ; ses articulations ne se brisent pas aisément, et à moins d'être

(1) *L'Art poétique*. Chant IV.

manié par des mains habiles, il conduit plus naturellement au distique qu'à la période.

Le vers 45 :

> Et transposant cent fois et le nom et le verbe,

désigne une inversion usitée jusqu'au grand siècle, mais interdite dès lors, et qui consiste à mettre le régime direct devant le verbe. Voyez, par exemple, ce vers de Malherbe dans les *Larmes de saint Pierre*, l'une de ses premières œuvres :

> Ses soupirs sont des vents qui les chênes abattent.

Cette inversion est dure en elle-même, et d'ailleurs la langue française n'ayant pas, pour caractériser les cas, de désinences comme le latin et quelques langues modernes en possèdent, elle n'a d'autre moyen que la place des mots pour distinguer l'objet du sujet. Boileau avait donc un motif suffisant pour y tenir.

Le vers 46 :

> Dans mes vers recousus mettre en pièces Malherbe,

fait allusion à quelques écrivains trop oubliés aujourd'hui pour que cette allusion même puisse être appréciée. Malherbe était non-seulement le type d'après lequel on cherchait à se former, mais souvent même, à ce qu'il paraît, la source où puisaient des esprits sans fécondité. A l'exception de Corneille, on ne rencontre, en effet, nul autre auteur contemporain capable de faire autorité ; il eût donc été difficile qu'entre les mains de gens avides de produire et dépourvus de force productrice, Malherbe ne finît par se trouver pillé et déchiqueté.

Les vers suivants sont singulièrement bien faits :

Mais mon esprit, tremblant sur le choix de ses mots,
N'en dira jamais un, s'il ne tombe à propos,
Et ne saurait souffrir qu'une phrase insipide
Vienne à la fin d'un vers remplir la place vide :
Ainsi, recommençant un ouvrage vingt fois,
Si j'écris quatre mots, j'en effacerai trois.
Maudit soit le premier dont la verve insensée
Dans les bornes d'un vers renferma sa pensée,
Et, donnant à ses mots une étroite prison,
Voulut avec la rime enchaîner la raison.

Comme en effet la rime est bien *enchaînée* dans ce dernier vers !

Sans ce métier fatal au repos de ma vie,
Mes jours pleins de loisir couleraient sans envie.

Le mot *loisir*, que nous rencontrons ici, ne signifiait pas originairement une vie passée à ne rien faire, mais un temps où l'on est libre de ne faire que ce que l'on veut. *Couleraient sans envie*, signifie *à l'abri de l'envie.*

Je n'aurais qu'à chanter, rire, boire d'autant.

En prose et rigoureusement il faudrait : *A rire, à boire.* Mais Boileau pouvait bien faire un tout de ces trois choses, presque inséparables.

Un peu plus loin, à propos du vers 62 :

La nuit à bien dormir et le jour à rien faire,

nous remarquerons que *le jour à rien faire*, est une expression incorrecte, malgré l'Académie, qui a absous Boileau. Malherbe avait déjà usé de la même licence. Voltaire lui-même a dit :

Et formé pour agir, se plaisait à rien faire.

La Fontaine a mieux réussi dans son épitaphe, lorsqu'il dit, au sujet de l'emploi de son temps :

Deux parts en fit, dont il soulait passer
L'une à dormir et l'autre à ne rien faire.

A vrai dire, *rien* signifie aussi *quelque chose*, et La Bruyère a pu dire : « Il néglige de rien connaître « aux maisons de France et d'Autriche. » *Rien* est pris ici pour *quoi que ce soit.*

Mon cœur exempt de soins (vers 63). Expression plus forte en vers qu'en prose. *Soins*, veut dire ici *souci*, *sollicitude*, proprement le latin *cura*.

Je ne vais point au Louvre adorer la fortune.

L'expression est belle; elle était neuve du temps de Boileau, elle s'est usée dès lors. La Fontaine avait déjà dit dans l'*Élégie aux Nymphes de Vaux :*

Cette foule de gens qui s'en vont chaque jour
Saluer à longs flots le soleil de la cour.

Revenons aux vers de Boileau :

Mais depuis le moment que cette frénésie
De ses noires vapeurs troubla ma fantaisie. (Vers 69, 70.)

Fantaisie est aujourd'hui synonyme de *caprice*, idée, volonté qui vient de l'imagination plus que de la raison, sorte d'élan subit, de bond qui rappelle les allures de l'animal du nom duquel est venu le mot de *caprice*. (*Capra, chèvre.*) Mais dans ce vers, c'est l'imagination elle-même qui est désignée. Remarquons, du reste, que ce dernier sens, qui appartient à d'autres langues, telles que l'anglais et

l'allemand, redevient maintenant en usage. Victor Hugo a dit :

> Si j'ébranle la scène avec ma fantaisie (1).

Multa renascentur quæ jam cecidere. C'est ce qu'on peut dire des mots comme de bien d'autres choses, et ce qu'un poëte vaudois, M. Porchat, a rendu fort heureusement dans ce vers :

> Quelques-uns renaîtront que l'on a vus périr.

En voici des exemples. *Sollicitude,* qu'on trouvait vieux du temps de Molière, au dire de Bélise :

> Il pue étrangement son ancienneté (2),

a repris cours aujourd'hui, de même que *deviser* pour *causer,* et plusieurs autres mots longtemps négligés.

> Et qu'un démon jaloux de mon contentement
> M'inspira le dessein d'écrire poliment. (Vers 71, 72.)

Ce dernier mot s'appliquait alors à la politesse de l'esprit autant qu'à celle des mœurs. Nous le remplacerions aujourd'hui par le mot *élégamment.* Ici encore il est juste de marquer de nouveau l'heureux emploi de la période.

> Tous les jours, malgré moi, cloué sur un ouvrage,
> Retouchant un endroit, effaçant une page,
> Enfin passant ma vie en ce triste métier,
> J'envie, en écrivant, le sort de Pelletier.

Mais l'avant-dernier vers, arrivant après ce qui

(1) *Feuilles d'automne.* I.
(2) *Les Femmes savantes,* acte II, scène VII.

précède, est un peu faible. Ce manque de gradation se retrouve dans la belle tirade sur Juvénal, qui finit par ce vers :

Ses écrits pleins de feu partout brillent aux yeux (1).

Quant au morceau d'une verve si franche, qui commence par les mots *Bienheureux Scudéri*, nous l'avons déjà cité comme un modèle d'aisance et de perfection poétique. Le nom de Scudéri se trouve souvent mêlé aux querelles littéraires du dix-septième siècle. Victime privilégiée de Boileau, il avait commencé par être le fléau de Corneille. Ce fut lui qui protesta contre l'immense succès du Cid ; aussi nous avons beau le voir poursuivi sans relâche par le critique impitoyable, nous ne pouvons savoir trop mauvais gré à celui-ci d'avoir fait justice du détracteur du premier génie de son temps.

Remarquons ces deux vers (83, 84) :

Et quand la rime enfin se trouve au bout des vers,
Qu'importe que le reste y soit mis de travers ?

Voilà une ironie heureuse, elle n'est ni longue, ni péniblement amenée, ni froide par conséquent; elle est vraiment plaisante.

Un sot, en écrivant, fait tout avec plaisir. (Vers 87.)

Ce vers rappelle le morceau de M. Necker sur *le Bonheur des sots*. Horace exprimait déjà la même pensée. Molière admirait tout particulièrement le vers 94, qui sert de contre-partie à celui-ci, la dif-

(1) *L'Art poétique*. Chant II.

ficulté que trouve un bon esprit à se satisfaire lui-même :

Il plaît à tout le monde et ne saurait se plaire.

« Je n'ai jamais rien fait qui m'ait contenté, » disait le grand comique.

Encore une observation, Messieurs, toute mince qu'elle est; ce sera la dernière :

Mais un esprit sublime en vain veut s'élever
A ce degré parfait qu'il tâche de trouver. (91, 92.)

Trouve-t-on réellement un *degré?* On l'*atteint* plutôt (1).

III. — Épîtres.

Quoique longtemps méconnue, l'importance des dates est grande dans une histoire de la littérature. Disons-le, les dates de la naissance et de la mort des auteurs ont moins de valeur que celles de la publication de leurs œuvres, batailles et traités de paix de l'histoire littéraire.

Les neuf premières satires de Boileau avaient fait leur apparition de 1660 à 1667, lorsque l'auteur avait de vingt-quatre à trente et un ans. Ce fut deux ans après l'admirable satire neuvième qu'il publia sa première épître, les douze épîtres se succédant de

(1) M. Vinet avait également analysé la satire IX; mais les notes du professeur, quoique détaillées, n'étant pas d'un intérêt suffisant, les éditeurs, qui n'ont eu pour elle qu'un seul cahier d'étudiant à leur disposition, s'en sont tenus à la satire II, spécimen qui permet d'apprécier la manière de M. Vinet quand il entre dans les détails minutieux de la critique littéraire. (*Éditeurs.*

1669 à 1695. Mais, de même que pour les satires, nous éliminerons les trois dernières, venues longtemps après, et tout à fait au-dessous des précédentes.

Quoique les satires de Boileau se rapprochent du genre de l'épître, et les épîtres de celui de la satire, l'auteur fit bien de ne pas se borner à ses satires. Les épîtres, en effet, sont fort supérieures à la plupart de celles-ci : les sujets sont d'un intérêt plus vrai, la composition est meilleure, le plan est marqué d'un cachet plus distingué. Ne nous y trompons pas, il entre autant d'invention et d'originalité dans le plan d'une pièce que dans les idées dont elle se compose : conception de l'ensemble, disposition des matériaux, mise en œuvre d'un écrit, tout cela est de l'invention. Plus de mouvement, de naturel, d'inspiration vraie, un style encore perfectionné, un dialogue plus vif, mieux coupé, dégagé de formules interrogatives, témoin celui de *Pyrrhus et Cynéas*, marquent les épîtres de Boileau.

Les sujets en sont philosophiques ou moraux ; toutefois du second ordre plutôt que du premier. Chacun de ces morceaux est le développement d'un précepte ou d'une observation psychologique. L'épître I, adressée au roi, est consacrée aux avantages de la paix ; sujet qui avait alors de l'originalité, et que Boileau traita à l'instigation de Colbert, dans l'espoir de détourner Louis XIV de sa passion pour la gloire des armes. Il s'y trouve des pensées hardies, qui honorent l'auteur ; mais il n'eût pas fallu, deux ans

plus tard, écrire l'épître IV sur le passage du Rhin, toute belle que soit cette dernière, poétiquement parlant. Ou, du moins, il eût fallu l'écrire en historien, non en historiographe. Le silence du poëte eût été une leçon. Prise à part, la première épître est admirable de tout point; elle est pleine de mouvement, de verve, de tons variés, de hardiesses poétiques, qui, le croirait-on? seraient à peine osées aujourd'hui :

On a vu mille fois des fanges méotides,
Sortir des conquérants, goths, vandales, gépides.
Mais un roi vraiment roi, qui, sage en ses projets,
Sache en un calme heureux maintenir ses sujets,
Qui du bonheur public ait cimenté sa gloire,
Il faut pour le trouver courir toute l'histoire.
La terre compte peu de ces rois bienfaisants :
Le ciel à les former se prépare longtemps.
Tel fut cet empereur sous qui Rome adorée
Vit renaître les jours de Saturne et de Rhée;
Qui rendit de son joug l'univers amoureux;
Qu'on n'alla jamais voir sans revenir heureux;
Qui soupirait le soir, si sa main fortunée
N'avait par ses bienfaits signalé la journée.
Le cours ne fut pas long d'un empire si doux.

Et encore :

Pour moi, loin des combats, sur un ton moins terrible,
Je dirai les exploits de ton règne paisible :
Je peindrai les plaisirs en foule renaissants;
Les oppresseurs du peuple à leur tour gémissants.
On verra par quels soins ta sage prévoyance
Au fort de la famine entretint l'abondance;
On verra les abus par ta main réformés;
La licence et l'orgueil en tous lieux réprimés;
Du débris des traitants ton épargne grossie;
Des subsides affreux la rigueur adoucie;

Le soldat, dans la paix, sage et laborieux;
Nos artisans grossiers rendus industrieux;
Et nos voisins frustrés de ces tributs serviles
Que payait à leur art le luxe de nos villes.
Tantôt je tracerai tes pompeux bâtiments,
Du loisir d'un héros nobles amusements.
J'entends déjà frémir les deux mers étonnées
De voir leurs flots unis au pied des Pyrénées.
Déjà de tous côtés la chicane aux abois
S'enfuit au seul aspect de tes nouvelles lois.
Oh! que ta main par là va sauver de pupilles!

La troisième épître, adressée à Antoine Arnauld, roule sur *la mauvaise honte*, fort justement appelée par Boileau *la honte du bien*, mais à laquelle il attribue, un peu trop libéralement peut-être, tous les maux de l'espèce humaine. Dans la cinquième, à M. de Guilleragues, où l'auteur nous exhorte à chercher le bonheur en nous-mêmes, se trouvent des vers très heureux et la paraphrase poétique d'une des belles pensées de Pascal. Nous les retrouverons tout à l'heure.

La sixième est une épître familière à M. de Lamoignon sur les plaisirs de la campagne.

L'épître VII, adressée à Racine, pour le consoler de la chute de *Phèdre*, est la plus belle, soit pour la versification, soit pour l'élan poétique. On sent qu'elle sort des entrailles de l'auteur, qu'elle est inspirée par un double amour, celui de l'ami méconnu et celui de l'art outragé. Elle renferme aussi un précepte philosophique, non pas neuf, mais vrai et utile :

Le mérite en repos s'endort dans la paresse;

Mais par les envieux un génie excité
Au comble de son art est mille fois monté;
Plus on veut l'affaiblir, plus il croît et s'élance.
Au Cid persécuté Cinna doit sa naissance;
Et peut-être ta plume aux censeurs de Pyrrhus
Doit les plus nobles traits dont tu peignis Burrhus.

L'épître IX, sur *le Vrai*, n'a pas le même caractère affectueux et touchant. Mais elle ne saurait l'avoir. Elle ne peut atteindre au mouvement dramatique qui résulte des relations de deux amis : M. de Seignelay, à qui elle est adressée, n'y ajoute que la décoration de son nom. Mais la religion littéraire de Boileau et en même temps sa doctrine morale s'y montrent sous leur plus beau jour. C'est l'éloge du vrai. Cette pièce renferme des vers immortels qui mériteraient d'être écrits en lettres d'or, et qui se sont en effet écrits à jamais dans la mémoire de l'esprit humain sous forme de sentences proverbiales :

Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable.

On craint de se montrer sous sa propre figure.

Rarement un esprit ose être ce qu'il est.

La simplicité plaît sans étude et sans art.
Tout charme en un enfant dont la langue sans fard,
A peine du filet encor débarrassée,
Sait d'un air innocent bégayer sa pensée.
Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissant;
Mais la nature est vraie, et d'abord on la sent;
C'est elle seule en tout qu'on admire et qu'on aime.
Un esprit né chagrin plaît par son chagrin même.
Chacun pris dans son air est agréable en soi :
Ce n'est que l'air d'autrui qui peut déplaire en moi.

L'éloge que Boileau se décerne à lui-même dans

cette épître mérite d'attirer notre attention. Ce n'est au fond que l'éloge même du vrai :

Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les provinces,
Sont recherchés du peuple et reçus chez les princes?
Ce n'est pas que leurs sons, agréables, nombreux,
Soient toujours à l'oreille également heureux;
Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure,
Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure;
Mais c'est qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur,
Partout se montre aux yeux et va saisir le cœur;
Que le bien et le mal y sont prisés au juste;
Que jamais un faquin n'y tint un rang auguste;
Et que mon cœur, toujours conduisant mon esprit,
Ne dit rien aux lecteurs qu'à soi-même il n'ait dit.
Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose,
Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.

En effet, Boileau n'est pas le plus grand des poëtes. De son temps il a été surpassé, il le fut au dix-huitième siècle, il l'est encore dans le nôtre. Nous sommes tous tentés de préférer à ce style sobre, chaste, tempérant, le style plus haut en couleur dont la littérature moderne nous fournit tant d'exemples; mais, aux yeux des juges, c'est précisément ce style peu sage qui a relevé le mérite de celui de Boileau. Au dix-huitième siècle, à l'aurore du dix-neuvième, où la sobriété était de mise, Boileau ne faisait pas contraste. Mais à notre époque, où le vrai est rare et la boursouflure accréditée, on est devenu friand de bon sens et de vérité.

Il va sans dire que toute la littérature de notre temps n'est pas complice de cet excès; d'honorables exceptions se font jour. Mais qu'elles sont peu nombreuses, et qu'on aurait vite fait le compte des au-

teurs restés dans les sages limites où se mouvait le dix-septième siècle! Nous autres romantiques, nous nous vantons d'être plus naturels que ne l'étaient les auteurs du grand siècle; nous avons même prétendu faire du naturel un genre. Rien de pis que cette prétention. Le naturel n'est pas un genre, il doit être le caractère premier de tous les genres, et l'époque qui voit naître le *genre naturel*, est par là même celle où il y a le moins de naturel. Il va sans dire qu'il en est de même du naïf; nous nous sommes souvent figuré en faire, et jamais on n'a moins réussi. Les fleurs qu'on se donne tant de peine à faire éclore ne sont que des fleurs artificielles. Sources du génie de La Fontaine, de Molière, de Racine, êtes-vous donc taries pour nous?

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Cessons de nous faire illusion : ceci est un trait profond, le plus profond de Boileau, qui est en général plus judicieux que profond.

L'épître XI, adressée par le poëte à son jardinier Antoine, date de sa vieillesse. Inférieure sans doute aux premières épîtres, elle renferme cependant de beaux morceaux, entre autres la sortie contre l'oisiveté :

Mais je ne trouve point de fatigue si rude
Que l'ennuyeux loisir d'un mortel sans étude,
Qui, jamais ne sortant de sa stupidité,
Soutient, dans les langueurs de son oisiveté,
D'une lâche indolence esclave volontaire,
Le pénible fardeau de n'avoir rien à faire.

Vainement offusqué de ses pensers épais,
Loin du trouble et du bruit il croit trouver la paix;
Dans le calme odieux de sa sombre paresse,
Tous les honteux plaisirs, enfants de la mollesse,
Usurpant sur son âme un absolu pouvoir,
De monstrueux désirs le viennent émouvoir,
Irritent de ses sens la fureur endormie,
Et le font le jouet de leur triste infamie.

L'épître XII, *sur l'amour de Dieu*, est un morceau dogmatique et théologique, dont l'intention est plus louable que le style. On sent que le talent de l'auteur va s'éteignant. Toutefois cette pièce renferme un fragment d'une grande beauté, dernier éclat de la muse épuisée :

Un d'entre eux m'insulta sur ce que j'osai dire
Qu'il faut, pour être absous d'un crime confessé,
Avoir pour Dieu du moins un amour commencé.
Ce dogme, me dit-il, est un pur calvinisme.

Trait bien hardi pour l'époque.

O ciel! me voilà donc dans l'erreur, dans le schisme,
Et partant réprouvé! Mais, poursuivis-je alors,
Quand Dieu viendra juger les vivants et les morts,
Et des humbles agneaux, objets de sa tendresse,
Séparera des boucs la troupe pécheresse,
A tous il nous dira, sévère ou gracieux,
Ce qui nous fit impurs ou justes à ses yeux.
Selon vous donc, à moi réprouvé, bouc infâme,
« Va brûler, dira-t-il, en l'éternelle flamme,
« Malheureux qui soutins que l'homme dut m'aimer;
« Et qui, sur ce sujet trop prompt à déclamer,
« Prétendis qu'il fallait, pour fléchir ma justice,
« Que le pécheur, touché de l'horreur de son vice,
« De quelque ardeur pour moi sentît les mouvements
« Et gardât le premier de mes commandements! »
Dieu, si je vous en crois, me tiendra ce langage;
Mais à vous, tendre agneau, son plus cher héritage,

Orthodoxe ennemi d'un dogme si blâmé,
« Venez, vous dira-t-il, venez, mon bien-aimé,
« Vous qui, dans les détours de vos raisons subtiles,
« Embarrassant les mots d'un des plus saints conciles,
« Avez délivré l'homme, ô l'utile docteur!
« De l'importun fardeau d'aimer son Créateur;
« Entrez au ciel, venez, comblé de mes louanges,
« Du besoin d'aimer Dieu désabuser les anges. »
A de tels mots, si Dieu pouvait les prononcer,
Pour moi je répondrais, je crois, sans l'offenser :
« Oh! que pour vous mon cœur, moins dur et moins farouche,
« Seigneur, n'a-t-il, hélas! parlé comme ma bouche! »

Les *Épîtres* de Boileau lui donnent avec justice l'un des premiers rangs parmi les poëtes didactiques, c'est à dire parmi ceux qui ont consacré leur talent à enseigner quelque vérité morale, philosophique, pratique. Ce qui distingue ces épîtres c'est la sûreté du jugement, la justesse presque constante des pensées; sous ce rapport encore, elles sont supérieures aux *Satires*, dans lesquelles nous avons reconnu, sinon des pensées fausses, du moins des exagérations et quelque déclamation. Les *Épîtres* sont entièrement exemptes de ce défaut; en général, même, on peut dire exemptes de défauts. On peut signaler ce qu'on regrette de n'y pas trouver, ce qu'on n'aurait peut-être pas l'idée de regretter, si d'autres poëtes n'en eussent fourni le modèle. L'esprit de Boileau, presque toujours resté dans les limites du vrai, paraît avoir acquis avec l'âge bien de la maturité et du sérieux. Sa morale est pure et généreuse. Quant à sa philosophie, c'est à dire quant aux idées générales auxquelles il rattache toutes les autres, on ne saurait l'appeler profonde ni originale. L'indivi-

dualité manque le plus souvent à ses épîtres, et ici est la principale lacune à y constater. D'autres écrivains, dont le jugement est moins sûr et la morale moins élevée, ont mis plus du leur dans leur œuvre.

Expliquons-nous bien, Messieurs. Le secret des grands maîtres n'est point de dire ce qu'eux seuls ont pensé, ce qu'eux seuls ont pu penser, mais d'exprimer d'une manière qui les leur rende propres des idées qui rentrent dans le domaine général. C'est ce qu'Horace entend par ce mot si connu : *proprie communia dicere.* Effectivement, il n'est pas facile à la poésie morale, quelle qu'en soit d'ailleurs la forme, de dire des choses absolument nouvelles. Les idées nouvelles abondent plus aisément dans d'autres sphères; mais dans celle-là il y aurait péril à vouloir en introduire. Un poëte sensé n'a garde de s'y engager, et le lecteur ne s'y attend pas non plus. Quelques-uns des plus beaux vers d'Horace, de Virgile, de Sophocle, d'Euripide, ne sont, purement et simplement, que des lieux communs de morale. Malherbe n'a pas prétendu dire une chose qui fût nouvelle, même au temps d'Homère, lorsqu'il a dit de la mort :

Le pauvre en sa cabane, où le chaume le couvre,
Est soumis à ses lois;
Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend pas nos rois (1).

Et de même :

Vouloir ce que Dieu veut est la seule science
Qui nous mette en repos (2).

(1) *Stances à Du Perrier.* (2) *Ibid.*

On admire ces vers parce que, tout en exprimant ce que chacun sait, le poëte donne à cette vérité générale une forme singulièrement heureuse, une forme n'appartenant qu'à lui seul. Ce qui trouve en nous de l'écho, c'est précisément ce qui, dans chaque esprit, existe en germe ou en gros avant que le poëte l'ait exprimé. Les plus belles choses dans les poëtes, ce sont fort souvent celles qu'après coup il nous semble que nous aurions tirées de nous-mêmes. Ce qui est vraiment beau correspond aux lois naturelles, logiques, philosophiques, esthétiques que nous portons en nous. Ce n'est donc pas la nouveauté de la pensée qui fait le mérite du poëte moraliste, c'est l'individualité de la forme. Ne nous étonnons pas qu'au bout de six mille ans les mêmes idées puissent encore avoir cours; la vérité morale ne perd jamais sa valeur ; elle se renouvelle sans cesse en passant par des âmes nouvelles; et ce qu'un individu tire de son propre fonds, y acquiert, sans sortir du fonds commun de l'humanité, une saveur particulière et neuve à proportion de l'ingénuité de l'écrivain. On est toujours nouveau quand on est parfaitement naturel, et si nous rencontrons peu de nouveauté chez un si grand nombre d'auteurs, c'est qu'il y en a fort peu dont le naturel ne laisse quelque chose à désirer. Que de fois on adopte la pensée d'autrui de confiance seulement, et sans l'avoir fait pénétrer en soi-même! Et pourtant, si elle ne naît pas une seconde fois dans l'intimité de notre être, elle ne deviendra jamais nouvelle. Si Horace, si

Boileau lui-même ont dit des choses qui ne passeront pas, c'est lorsqu'ils ont refondu la pensée de tous dans leur propre creuset, et qu'ils l'ont pensée pour leur propre compte.

Ce ne sont donc pas des choses neuves que nous pourrions demander à Boileau, ni plus de naturel et de justesse dans les choses qu'il exprime. Ce qu'il a à dire, il le dit supérieurement. Mais on en jouirait davantage encore, si une individualité plus prononcée, soit poétique, soit philosophique, se marquait dans l'accent, le tour, la liaison de ces belles et sages pensées. Boileau, sans doute, n'est pas absolument dépourvu d'individualité, mais il en a moins que d'autres. Un grand bon sens le caractérise; cependant on ne saurait guère dire, en le lisant : Voilà ce que Boileau seul pouvait rendre. C'est précisément pourquoi, malgré tous ses mérites, il manque de ce charme qui n'appartient qu'aux individualités tout à fait distinctes. En le lisant, nous approuvons presque toujours, nous admirons souvent; mais pouvons-nous ajouter que nous sommes charmés? L'irrésistible charme d'Horace et de Virgile tient certainement à l'individualité de ces deux poëtes. Nous sommes plus impressionnés par Horace que par Boileau, cela est évident; ajoutons aussi, que par beaucoup de modernes. Horace, en effet, porte une physionomie plus marquée; il est un nom propre bien plus que Boileau. Il est aisé de faire l'éloge de ce dernier; certaines épithètes le désignent assez facilement, lors même qu'on ne le nomme pas. Faites la même

épreuve à propos d'Horace : vous aurez beau assembler toutes les épithètes que vous voudrez, l'homme lui-même ne sera pas connu encore ; il lui manquera ce quelque chose qui distingue un individu entre mille. Il en est d'un talent vraiment individuel comme de la figure d'un homme : le signalement dit peu de chose ; il faut le portrait pour le reconnaître.

En second lieu, il manque à Boileau cette facilité qu'on a nommée la grâce du génie. Sa poésie, belle, noble, nette, précise, hardie souvent, manque de cet abandon, de ce mélange de douceur, de tendresse, de badinage heureux, de sensibilité, qui donne tant d'attrait à Voltaire. Je ne veux pas dire toutefois que, pour avoir moins de sensibilité que Voltaire, Boileau en manque réellement. Son principal mérite n'est pas là, il est vrai ; il n'a pas l'imagination du cœur ; il n'est pas tendre ; il s'élève, il s'émeut même, mais il n'est pas entraîné, et c'est pourquoi il touche peu ; mais on serait injuste en l'accusant de n'avoir pas de cœur. On n'en manque pas quand on a écrit les vers de sa première épître sur l'empereur Titus, ni ceux de l'épître VII, où le besoin de consoler Racine et le regret de la perte de Molière communiquent à ses vers une double émotion.

Ceci convenu, il faut bien reconnaître que Voltaire, qui a le goût bien moins sûr que Boileau et pour cause, est plus aisé, plus gracieux, d'une impressionnabilité beaucoup plus vive, d'une sensibilité

bien plus émue. Il possède en plein ce charme, ce laisser-aller dont nous regrettons l'absence chez Boileau; c'est une aimable nonchalance, *molle atque facetum*, qui entraîne le lecteur sans le fatiguer. Mille couleurs, inconnues à Boileau, animent cette poésie aussi brillante que facile. Ouvrez, entre autres, l'épître à la marquise Du Châtelet sur la philosophie de Newton et l'admirable épître à sa campagne, voisine des bords du lac Léman (1). C'est à la dernière que nous empruntons ces vers :

O maison d'Aristippe, ô jardins d'Épicure!
Vous qui me présentez dans vos enclos divers,
Ce qui souvent manque à mes vers,
Le mérite de l'art soumis à la nature;
Empire de Pomone et de Flore sa sœur,
Recevez votre possesseur;
Qu'il soit, ainsi que vous, solitaire et tranquille!
Je ne me vante point d'avoir en cet asile
Rencontré le parfait bonheur :
Il n'est point retiré dans le fond d'un bocage.
Il est encor moins chez les rois;
Il n'est pas même chez le sage.
De cette courte vie il n'est point le partage;
Il y faut renoncer; mais on peut quelquefois
Embrasser au moins son image.

Que tout plaît en ces lieux à mes sens étonnés!
D'un tranquille océan l'eau pure et transparente
Baigne les bords fleuris de ces champs fortunés;
D'innombrables coteaux ces champs sont couronnés;
Bacchus les embellit; leur insensible pente
Vous conduit par degrés à ces monts sourcilleux
Qui pressent les enfers et qui fendent les cieux.

Voltaire arrive même à la mélancolie, sentiment

(1) M. Vinet a inséré ces deux épîtres dans le tome III de sa *Chrestomathie française*. (*Éditeurs.*)

inconnu du temps de Boileau. Voyez ces vers à la fin de l'épître à Madame Denis :

Ah! cachons-nous; passons avec les sages
Le soir serein d'un jour mêlé d'orages;
Et dérobons à l'œil de l'envieux
Le peu de temps que me laissent les dieux.
Tendre amitié, don du ciel, beauté pure,
Porte un jour doux dans ma retraite obscure;
Puissé-je vivre et mourir dans tes bras (1)!

Les vers suivants *sur le bonheur*, sont d'un caractère de style tout à fait étranger à Boileau :

Ah! du destin d'autrui ne soyons point jaloux;
Gardons-nous de l'éclat qu'un faux dehors imprime.
Tous les cœurs sont cachés; tout homme est un abîme.
La joie est passagère et le rire est trompeur.
Hélas! où donc chercher, où trouver le bonheur?
En tous lieux, en tout temps, dans toute la nature,
Nulle part tout entier, partout avec mesure,
Et partout passager, hors dans son seul auteur.
Il est semblable au feu dont la douce chaleur
Dans chaque autre élément en secret s'insinue,
Descend dans les rochers, s'élève dans la nue,
Va rougir le corail dans le sable des mers,
Et vit dans les glaçons qu'ont durci les hivers.
Le ciel, en nous formant, mélangea notre vie
De désirs, de dégoûts, de raison, de folie,
De moments de plaisir et de jours de tourments.
De notre être imparfait voilà les éléments.
Ils composent tout l'homme, ils forment son essence;
Et Dieu nous pesa tous dans la même balance (2).

Il est assez curieux de rapprocher de ces vers quelques fragments de l'épître V de Boileau, à M. de Guilleragues, dont nous avons déjà fait mention :

(1) Voir cette épître dans la *Chrestomathie française*, tome II.
(2) *Discours sur l'Homme*. Discours I.

Ainsi donc, philosophe à la raison soumis,
Mes défauts désormais sont mes seuls ennemis :
C'est l'erreur que je fuis ; c'est la vertu que j'aime.
Je songe à me connaître, et me cherche en moi-même...
Pour moi, sur cette mer qu'ici-bas nous courons,
Je songe à me pourvoir d'esquif et d'avirons,
A régler mes désirs, à prévenir l'orage,
Et sauver, s'il se peut, ma raison du naufrage.
C'est au repos d'esprit que nous aspirons tous ;
Mais ce repos heureux se doit chercher en nous.
Un fou rempli d'erreurs, que le trouble accompagne,
Est malade à la ville ainsi qu'à la campagne,
En vain monte à cheval pour tromper son ennui :
Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.
Que crois-tu qu'Alexandre, en ravageant la terre,
Cherche parmi l'horreur, le tumulte et la guerre ?
Possédé d'un ennui qu'il ne saurait dompter,
Il craint d'être à soi-même, et songe à s'éviter.
C'est là ce qui l'emporte aux lieux où naît l'aurore,
Où le Perse est brûlé de l'astre qu'il adore.
De nos propres malheurs auteurs infortunés,
Nous sommes loin de nous à toute heure entraînés...
Qui vit content de rien possède toute chose.
Mais, sans cesse ignorants de nos propres besoins,
Nous demandons au ciel ce qu'il nous faut le moins.

Il est évident que, chez Voltaire, une charmante variété de ton, des nuances flatteuses, se font sentir. Sa philosophie, toute terrestre qu'elle est, a de certains lointains qui manquent à celle de Boileau. Boileau était trop sage pour être mélancolique, le régime moral de son âme trop sain, pour admettre ces accès de détachement vagues, cette demi-tristesse contemplative qui n'a point d'objet précis, et qui cède à toutes les impressions. Le siècle de Louis XIV entendait peu de chose à tout cela. Moins de tiraillements en tous sens, plus de circonscription dans les

croyances de toute sorte, une certaine simplicité dans les impressions bonnes ou mauvaises, tout cela retenait l'écoulement de la source où s'alimente de nos jours tout un genre de poésie. Boileau n'a rien de ce qui ébranle l'imagination, et fait passer l'âme rapidement, mais sans secousse, d'une impression à l'autre; sa poésie se compose de peu de notes; c'est un air simple, pur et grave, qui a bien, en un sens, un charme qui lui est propre. Le goût si sûr de Boileau, témoignage de son cœur honnête, accessible à tout ce qui est bon, inspire au lecteur une confiance qui le repose. La pureté de l'âme, la rectitude de la pensée morale, ont des affinités trop peu remarquées avec la justesse du goût. Le défaut capital de Voltaire est précisément le choc de la sensibilité de son âme et du cynisme de son esprit.

Une supériorité positive marque en un point ses épîtres relativement à celles de Boileau : elles sont de vraies épîtres, c'est-à-dire des lettres adressées à des individus dont la personnalité influe sur le genre de l'écrit; tandis que Boileau, à peu d'exceptions près, traitant son œuvre dans le genre philosophique plutôt que dans le genre épistolaire, y a laissé plus de froideur. Mais l'intimité du ton de Voltaire, la variété des idées et des tours, n'atténuent pas le défaut que nous avons signalé. Ame sensible, cœur perverti, que de fois ce cynisme se fait péniblement sentir à la suite de morceaux charmants qui venaient d'exciter la sympathie! Et l'on ne remarque pas seulement ce contraste dans les épîtres de Voltaire, tou-

jours à la merci des objets qu'il rencontre, mais partout et jusque dans ses *Discours* philosophiques. Ce sont des boutades plaisantes, dont on ne peut s'empêcher d'être diverti au premier abord, mais dont le fond est loin d'être plaisant :

Un jour, quelques souris se disaient l'une à l'autre :
Que ce monde est charmant! quel empire est le nôtre!
Ce palais si superbe est élevé pour nous;
De toute éternité Dieu nous fit ces grands trous.
Vois-tu ces gras jambons sous cette voûte obscure?
Ils y furent créés des mains de la nature.
Ces montagnes de lard, éternels aliments,
Sont pour nous en ces lieux jusqu'à la fin des temps.
Oui, nous sommes, grand Dieu, si l'on en croit nos sages,
Le chef-d'œuvre, la fin, le but de tes ouvrages.
Les chats sont dangereux et prompts à nous manger;
Mais c'est pour nous instruire et pour nous corriger (1).

Des traits pareils font rire, mais du bout des lèvres et à contre-cœur. Quel espace entre ce mépris de l'homme, qui perce partout chez Voltaire, et le respect de la créature de Dieu, de sa condition, de sa destinée, dont Boileau ne s'est jamais départi !

Nous ne pouvons, Messieurs, mieux nous résumer sur les épîtres de Boileau qu'en écoutant M. de Fontanes dans le Discours préliminaire de sa traduction de l'*Essai sur l'Homme* de Pope :

« Quand Boileau parut, la poésie retrouva ce style
« qu'elle avait perdu depuis les beaux jours de
« Rome; ce style toujours clair, toujours exact, qui
« n'exagère ni n'affaiblit, n'omet rien de nécessaire,
« n'ajoute rien de superflu, va droit à l'effet qu'il

(1) *Discours sur l'Homme*. Discours VI.

« veut produire, ne s'embellit que d'ornements ac-
« cessoires, puisés dans le sujet, sacrifie l'éclat à
« la véritable richesse, joint l'art au naturel, et le
« travail à la facilité ; qui, pour plaire toujours da-
« vantage, s'allie toujours de plus près au bon sens,
« et s'occupe moins de surprendre les applaudisse-
« ments que de les justifier; qui fait sentir, enfin,
« et prouve à chaque instant cet axiome éternel :
« ***Rien n'est beau que le vrai*** (1). »

IV. — L'Art poétique.

L'Art poétique, poëme en quatre chants, fut composé de l'an 1669 à l'an 1674 ; il occupa donc cinq années de la vie de l'auteur. Boileau avait de trente-trois à trente-huit ans ; il était dans toute la force de l'âge et la verdeur du talent. Il a amplement pratiqué ce qu'il recommande aux autres :

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage (2).

Ce labeur patient était alors la méthode des grands écrivains. Nous avons vu Racine mettre trois ans à la composition de *Phèdre*. Telle était généralement l'idée qu'on se formait du travail nécessaire aux ouvrages en vers. Il n'en était pas de même pour la prose : nous voyons les œuvres des grands prosateurs tels que Bossuet se succéder rapidement. Mais, pour eux, la prose n'était pas de la *littérature*

(1) *Traduction de l'Essai sur l'Homme, de Pope*. Discours préliminaire. (*Œuvres de M. de Fontanes*, tome II, page 28.)
(2) Chant I.

proprement dite; elle était, comme son nom l'indique, une *action*, l'instrument nécessaire à l'accomplissement de leurs devoirs religieux ou civils. La ligne de démarcation entre la littérature pratique et la littérature esthétique était alors beaucoup plus tranchée qu'elle ne le sera plus tard ; c'est une observation que nous avons déjà faite, Messieurs, mais qu'il importe de ne pas perdre de vue. Est-ce à dire, d'ailleurs, que ces grands prosateurs se permissent de négliger ce qu'ils ne regardaient que comme le moyen obligé de leurs fonctions? Non sans doute, et sans parler du caractère de réalité vivante que communiquait à leurs écrits le point de vue d'où ils les envisageaient, ils s'étaient assez exercés à l'art d'écrire pour être capables de dire vite et bien ce qu'ils avaient à dire; témoin les œuvres qui nous en sont restées. Cette sûreté de plume, jointe à la rapidité, est-elle également possible en poésie? Nous n'entreprendrons pas de résoudre cette question ; il est seulement évident que Boileau, Racine, La Fontaine lui-même, n'ont jamais penché pour l'affirmative.

Qu'est-ce proprement que *l'Art poëtique*, Messieurs? C'est un poëme didactique, genre qui nous semble maintenant presque étranger à la poésie, et qui, cependant, de tous les genres de poésie est peut-être à la fois le plus primitif et le plus légitime. Un genre qui comprend, entre autres, le chef-d'œuvre de Virgile, les *Géorgiques*, le poëme célèbre de Lucrèce, *De Natura Rerum*, n'est certainement pas un genre factice. Mais, dans nos temps modernes,

la poésie didactique ne saurait atteindre au degré de vérité qu'elle possédait aux jours antiques. A l'époque où Hésiode écrivait son poëme des *Travaux et des Jours,* la poésie et la prose ne se distinguaient pas l'une de l'autre, en ce sens que tout ce qui se composait se composait en vers. Le superflu est venu avant le nécessaire; longtemps la poésie fut la seule conservatrice des archives du genre humain. Ce n'est pas qu'on eût recours à la poésie comme à un moyen seulement de perpétuer certaines vérités à l'aide du nombre et de la mesure, qui les attachent, comme avec des clous d'or, au sol de la mémoire humaine. Ceci était un résultat sans doute, mais on s'abuserait si l'on n'y voyait qu'un calcul. Singulière généalogie, qui ferait du calcul le père de la poésie! L'enseignement poétique est né de l'état de l'esprit humain, qui se trouvait naturellement tourné du côté de la poésie. La vie humaine, en un sens, était une; elle n'avait pas subi les décompositions de l'analyse. Poésie et prose, idéal et réel, action et contemplation, religion et politique, imagination et raison, fictions et recherches, tout s'agitait dans une confusion puissante. Entourées de mystères et de merveilles, les sciences elles-mêmes étaient de la poésie; hypothèses grandioses, parfois découvertes isolées, ces rares éclairs perçant une nuit profonde touchaient à la région des miracles. On enseignait en chantant, on chantait en enseignant. L'enseignement était un composé d'éblouissements et de terreurs. L'hymne, qui nous semble aujourd'hui le

sommet de la poésie et l'extrême opposé au genre didactique, était tout rempli d'éléments didactiques. L'homme, alors, se trouvait aussi obsédé de ses idées que de ses souvenirs, aussi pressé de communiquer les illuminations soudaines de sa pensée que de chanter les faits de son histoire. Il avait peu observé, analysé moins encore ; il avait beaucoup senti et deviné ; l'instinct chez lui demeurait plus fort que la réflexion.

Il nous est difficile de nous représenter ce merveilleux don de l'instinct, qui va s'affaiblissant à mesure que la civilisation s'étend, qui a dû réunir en lui des forces dont nous ne disposons plus et dont nous n'aurions presque plus d'idée si nous ne le retrouvions chez les enfants et les animaux. Évidemment cet état ne pouvait durer ; les forces dont l'action s'exerçait parmi ce riche, mais aveugle mélange, devaient être remplacées peu à peu par des mobiles distincts. La poésie et la science sont maintenant divisées, et la poésie didactique, une fois la première, passe aujourd'hui au dernier rang. Elle touche à la prose, et ce genre qui, au berceau du monde, brillait de toute la fraîcheur d'une intelligence qui s'éveille, n'est plus guère pour nous que décrépitude. L'homme a perdu sa candeur. Son œuvre est le débrouillement des éléments divers du monde et de la vie. Il veut que la prose enseigne et que la poésie ne fasse que chanter. L'éloquence même lui devient suspecte quand elle se trouve mêlée à l'enseignement ; à plus forte raison, la poésie.

De nos jours, toutefois, la poésie didactique a encore une fonction. Si elle n'enseigne plus directement, elle est utile pour illustrer des vérités d'un intérêt évident et général. Elle est, en ce sens, un hommage rendu à la vérité ; elle s'incline devant la souveraine des intelligences et lui demande de se laisser orner par elle. La poésie consacre la vérité; elle lui appose le sceau brillant de l'art. La forme dont elle sait la revêtir l'immortalise, en lui donnant droit de cité parmi les créations merveilleuses de la littérature. Pour se faire admettre, la poésie didactique veut des chefs-d'œuvre comme les *Géorgiques* de Virgile et l'*Art poétique* de Boileau.

L'Art poétique est, en effet, en son genre un chef-d'œuvre, fort inférieur sans doute aux tragédies de Racine, un chef-d'œuvre toutefois, qui mérite d'être placé parmi les trésors de notre littérature classique. En fait d'appréciation des œuvres d'art, il faut entendre les grands artistes. Des génies tels que Cicéron, Fénelon, Buffon, nous en apprennent bien plus que les simples critiques. Écoutons, Messieurs, le jugement de Voltaire sur *l'Art poétique* :

« Les dernières satires de Boileau, ses belles épî-
« tres et surtout son *Art poétique*, sont des chefs-
« d'œuvre de raison, autant que de poésie. *L'Art*
« *poétique* est admirable, parce qu'il dit toujours
« agréablement des choses vraies et utiles, parce
« qu'il donne toujours le précepte et l'exemple, parce

« qu'il est varié, parce que l'auteur, en ne manquant « jamais à la pureté de la langue,

« Sait d'une voix légère
« Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

« Ce qui prouve son mérite chez tous les gens de « goût, c'est qu'on sait ses vers par cœur; et ce qui « doit plaire aux philosophes, c'est qu'il a presque « toujours raison (1). »

Le plan de *l'Art poétique* se distingue par la simplicité, la clarté, l'intérêt. Il y avait une difficulté à surmonter : la régularité de l'enseignement devait s'y combiner avec la liberté de la poésie. On pouvait faire ce qu'Horace a fait : enchâsser ses maximes dans le cadre aisé et parfois enjoué d'une épître. En s'adressant aux jeunes Pisons, le poëte latin a donné à son œuvre plus d'aisance, de vivacité, de mouvement dramatique, de familiarité gracieuse. Mais cet aimable abandon dont nous avons pu regretter l'absence dans les épîtres de Boileau, n'entrait pas ici dans son plan, et l'on ne saurait lui en faire un reproche. Il voulait quelque chose de plus précis, de plus complet, de plus régulier; ce qu'il concevait, c'était un poëme entièrement didactique; aussi sa marche est-elle plus assurée et plus majestueuse.

L'ouvrage se divise en quatre chants. Dans le premier, l'auteur entremêle ses préceptes d'une histoire fort agréable de la versification française depuis Villon, et ce même artifice d'une narration jetée

(1) VOLTAIRE. *Dictionnaire philosophique*. Article *Art poétique*.

à propos se reproduit en divers endroits du poëme. Le second chant traite des différents genres de poésie, en commençant par les moins considérables, l'églogue, l'élégie, l'ode, l'épigramme, le sonnet, etc. Le troisième chant renferme les grands genres : tragédie, comédie, épopée. Au quatrième, l'auteur revient aux questions plus générales. Mais ce ne sont plus les règles de l'art d'écrire en vers ; ce sont des préceptes adressés au poëte, des règles qu'il doit se prescrire, soit pour se perfectionner dans son art, soit pour honorer les rangs des artistes littéraires. C'est la prudence, la politique, la discipline, si l'on veut, des poëtes, réduite en maximes dont la sagesse n'a subi nulle atteinte. Tel est le plan de *l'Art poétique* : simple, judicieux, agréable dans la variété qu'il ménage, assez complet en soi, et susceptible de s'étendre à l'ensemble de l'enseignement poétique. Le sujet, sans doute, aurait pu être traité avec plus de liberté ; mais on peut, en général, tenir ce plan pour acceptable, et même pour heureux.

Après le plan vient le style. Celui de *l'Art poétique* est un modèle achevé de justesse, de clarté, de précision élégante et vigoureuse. Aucun ouvrage en vers n'est, sous ce rapport, aussi voisin de la perfection. L'auteur semble avoir eu le sentiment, la certitude même qu'il écrivait pour le plus vaste public et pour la postérité la plus reculée. S'il n'a pas dit comme Horace : *Exegi monumentum ære perennius*, il a pu sans doute le penser. Un caractère monumental distingue certainement cette œuvre. Le style abonde en

vers achevés, qui semblent des pierres taillées au ciseau, dont chacune a sa place marquée dans la structure de l'édifice. Même en naissant, la plupart de ces vers ont passé en proverbes. Et ne croyez pas que cette rare perfection leur communique quelque chose de froid ou de trop étudié ; une verve constante les anime ; une fertilité naturelle, une sorte même d'abandon s'y font parfois sentir : témoin les vers sur l'églogue et l'élégie tant de fois cités.

Le seul reproche que l'on puisse adresser à l'auteur au point de vue de la forme, c'est de n'avoir pas toujours été heureux dans certains détails techniques. Mais combien cela est rare ; que de fois, en ce genre, l'auteur a triomphé des difficultés ; que de richesses solides dans l'ensemble de ce style ; comme il est quelquefois brillant dans sa sagesse ! Remarquez, Messieurs, dans le second chant, le morceau sur l'ode, et surtout celui sur la satire, dont voici quelques vers :

Juvénal, élevé dans les cris de l'école,
Poussa jusqu'à l'excès sa mordante hyperbole.
Ses ouvrages, tout pleins d'affreuses vérités,
Étincellent pourtant de sublimes beautés :
Soit que, sur un écrit arrivé de Caprée,
Il brise de Séjan la statue adorée ;
Soit qu'il fasse au conseil courir les sénateurs,
D'un tyran soupçonneux pâles adulateurs ;
Ou que, poussant à bout la luxure latine,
Aux portefaix de Rome il vende Messaline.

Le troisième et le quatrième chants renferment des fragments remplis de verve, de beauté, d'éclat. Ainsi la poésie épique, plus loin l'éloge d'Homère, une

foule d'autres passages, trop longs à relever. Je citerai cependant la description de l'adoucissement des mœurs sous l'influence de la poésie :

Cet ordre fut, dit-on, le fruit des premiers vers.
De là sont nés ces bruits reçus dans l'univers,
Qu'aux accents dont Orphée emplit les monts de Thrace
Les tigres amollis dépouillaient leur audace ;
Qu'aux accords d'Amphion les pierres se mouvaient
Et sur les murs thébains en ordre s'élevaient.
L'harmonie en naissant produisit ces miracles.
Depuis, le ciel en vers fit parler les oracles ;
Du sein d'un prêtre, ému d'une divine horreur,
Apollon par des vers exhala sa fureur.
Bientôt, ressuscitant les héros des vieux âges,
Homère aux grands exploits anima les courages.
Hésiode à son tour, par d'utiles leçons,
Des champs trop paresseux vint hâter les moissons.
En mille écrits fameux la sagesse tracée,
Fut, à l'aide des vers, aux mortels annoncée ;
Et partout des esprits ses préceptes vainqueurs,
Introduits par l'oreille, entrèrent dans les cœurs.
Pour tant d'heureux bienfaits les Muses révérées
Furent d'un juste encens dans la Grèce honorées (1).

Les transitions, cette partie de l'art que Boileau estimait la plus difficile, sur laquelle nous avons vu qu'il était demeuré faible dans ses *Satires*, et même encore jusqu'à un certain point dans ses *Épîtres*, sont dans *l'Art poétique* saines et heureuses. Voici un exemple de ce mouvement simple, naturel, par lequel l'esprit passe sans effort d'une idée à une autre. Il s'agit de Malherbe :

Marchez donc sur ses pas : aimez sa pureté,
Et de son tour heureux imitez la clarté.

(1) Chant IV.

Si le sens de vos vers tarde à se faire entendre,
Mon esprit aussitôt commence à se détendre;
Et, de vos vains discours prompt à se détacher,
Ne suit point un auteur qu'il faut toujours chercher.
Il est certains esprits dont les sombres pensées
Sont d'un nuage épais toujours embarrassées;
Le jour de la raison ne le saurait percer.
Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément (1).

L'auteur a très favorablement ménagé ce passage du grave au doux, du plaisant au sévère, qu'il recommande au lecteur. Des épisodes dramatiques animent le style et font d'heureuses diversions au ton didactique. Telle est, par exemple, au quatrième chant, l'histoire du médecin de Florence devenu architecte.

A tous ces mérites, *l'Art poétique* joint celui d'une élévation morale également sincère et soutenue. Les occasions de professer la vertu ne sont jamais négligées par Boileau. Son poëme renferme presque autant de préceptes de morale que de préceptes de goût. Rien ne lui sied mieux à dire que ces vers :

Aimez donc la vertu, nourrissez en votre âme :
En vain l'esprit est plein d'une noble vigueur;
Le vers se sent toujours des bassesses du cœur (2).

Ou bien encore :

Que votre âme et vos mœurs, peintes dans vos ouvrages,
N'offrent jamais de vous que de nobles images.

(1) Chant I. (2) Chant IV.

Je ne puis estimer ces dangereux auteurs
Qui de l'honneur, en vers, infâmes déserteurs,
Trahissant la vertu sur un papier coupable,
Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable (1).

Et dans le chant III :

Et que l'amour, souvent de remords combattu,
Paraisse une faiblesse et non une vertu.

Aujourd'hui on attribue à la Muse deux fonctions bien différentes : on en fait tour à tour une prophétesse et une agioteuse. Boileau a su également éviter les extrêmes. Il flétrit ceux qui font métier et marchandise du noble art d'écrire :

Travaillez pour la gloire, et qu'un sordide gain
Ne soit jamais l'objet d'un illustre écrivain.
Je sais qu'un noble esprit peut, sans honte et sans crime,
Tirer de son travail un tribut légitime;
Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés,
Qui, dégoûtés de gloire et d'argent affamés,
Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire,
Et font d'un art divin un métier mercenaire (2).

Les vers suivants, déjà vrais du temps de Boileau, acquièrent au nôtre une vérité double; on les dirait vraiment prophétiques :

Mais enfin, l'indigence amenant la bassesse,
Le Parnasse oublia sa première noblesse.
Un vil amour du gain, infectant les esprits,
De mensonges grossiers souilla tous les écrits;
Et partout, enfantant mille ouvrages frivoles,
Trafiqua du discours et vendit les paroles.
Ne vous flétrissez point par un vice si bas (3).

Il appartenait à Boileau de parler ainsi; il a donné

(1) Chant IV. (2) *Ibid.* (3) *Ibid.*

dans sa carrière plusieurs marques de désintéressement.

D'autre part, le sentiment qu'il a de la dignité du poëte ne l'emporte pas jusqu'à ces rêves d'orgueil où tant d'écrivains de nos jours se lancent si volontiers et avec si peu de fondement. Tel qui parle sans cesse de la mission du poëte, de la charge d'âmes qui pèse sur lui, témoigne dans ses écrits peu de souci d'éclairer et d'améliorer ses lecteurs. Quant à Boileau, ce ne sont pas les empires de la terrre, ni les destinées de l'humanité qu'il travaille à régulariser ; les préceptes de son goût et de sa raison ne s'adressent qu'à l'empire harmonieux d'Apollon. Peut-être même Boileau ne croyait-il pas assez à l'influence de la poésie sur le mouvement des choses humaines. Vers la fin de sa carrière, lassé de tout, accablé d'infirmités, resté seul de cette société de génies qui avaient illustré le milieu du grand siècle, il s'était désaffectionné, sinon de ses vers à lui, du moins de la poésie en général. Il n'en avait pas toujours été ainsi ; et lorsque, dans le quatrième chant de *l'Art poétique*, il rappelle, comme nous venons de le voir, les merveilles civilisatrices de la poésie, il croyait sans doute à son influence. Sa foi modeste et limitée s'attache d'ailleurs bien plus à la force divine de la poésie qu'aux individus à qui le don de la mettre en œuvre fut départi.

Ce qui frappe à première vue dans le poëme de Boileau, c'est le prix qu'il attache au travail. S'il y revient sans cesse, s'il en parle bien plus que de l'inspiration, c'est qu'il était convaincu que le travail

est la part volontaire et le devoir de l'écrivain. Son entrée en matière est la déclaration de la nécessité absolue de l'inspiration. Il l'exprime brièvement comme s'il avait hâte d'être quitte envers une vérité qui n'a pas besoin de preuve :

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur :
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poëte,
Dans son génie étroit il est toujours captif ;
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif (1).

Que le travail soit impuissant hors du talent, cela est évident ; mais il est incontestable que, hors du travail, le talent ne saurait aboutir. Boileau multiplie les occasions de mettre en relief cette vérité, à laquelle, du reste, on ne saurait donner trop d'importance, et qui s'applique à la prose aussi bien qu'à la poésie :

Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse,
Et ne vous piquez point d'une folle vitesse :
Un style si rapide, et qui court en rimant,
Marque moins trop d'esprit que peu de jugement.
J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.
Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage :
Polissez-le sans cesse et le repolissez ;
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez (2).

Aucun genre, même parmi les moindres, n'est, aux yeux du critique, affranchi de cette grande loi. Si en parlant des genres supérieurs il a dit :

(1) Chant I. (2) *Ibid.*

Un poëme excellent, où tout marche et se suit,
N'est pas de ces travaux qu'un caprice produit :
Il veut du temps, des soins ; et ce pénible ouvrage
Jamais d'un écolier ne fut l'apprentissage (1) ;

il a dit ailleurs :

Il faut, même en chansons, du bon sens et de l'art (2).

Quant aux doctrines proprement dites de *l'Art poétique*, il faut les distinguer des jugements particuliers que Boileau y prononce contre certains ouvrages. Nous reviendrons sur les jugements. Les théories elles-mêmes ont, lorsque le champ de l'imagination s'est étendu et l'horizon de la poésie agrandi, suscité des doutes assez naturels peut-être, assez spécieux du moins. Au fait, cependant, on n'a pu justement leur reprocher que leur caractère négatif. Elles sont fort générales ; mais elles sont, elles seront éternellement vraies, littérairement parlant. Les nier serait nier l'art lui-même. Les formes de l'art peuvent changer, mais rien ne fera vieillir les préceptes de Boileau ; il a consacré en vers immortels des principes impérissables. On peut trouver qu'il donne plus de règles que de conseils, qu'il est plutôt un mentor attentif et sévère, signalant les écueils, qu'un guide conduisant au port. On pourrait penser, peut-être, qu'il a donné plus d'espace au gouvernail que d'ampleur aux voiles ; on souhaiterait parfois qu'il eût fait connaître quelque chose des forces secrètes dont l'impulsion et le mouvement produisent les beautés poétiques. Le jeune poëte qui s'essaye désirerait voir dans ce poëme quel-

(1) Chant III. (2) Chant II.

que chose de la génération naturelle des pensées, de la manière dont on est conduit à des effets inattendus. Mais cela est-il vraiment possible? Un Homère lui-même, un Racine, des poëtes exercés dans les genres les plus vastes, les plus riches, pourraient-ils développer dans un enseignement poétique les mystères de leur goût, les mobiles de leurs impressions, l'histoire, en un mot, des expériences cachées de leur génie? Il est vrai, l'œuvre de Boileau renferme plutôt les maximes de la raison que les grandes lois de l'imagination; mais que de fois il atteint au sublime de cette raison!

Le temps où il écrivait lui faisait, d'ailleurs, presque une obligation de ce caractère négatif. Ce qui était surtout essentiel, c'était de poser des barrières. Le faux, l'exagéré, l'emphatique, le fade, l'extravagant même remplissaient les esprits; il y avait indécision, anarchie complète en fait d'idées littéraires. Nulle théorie n'existait avant Boileau; on se jetait à corps perdu dans le premier sentier présenté. Boileau savait aussi bien que personne que le génie ne s'enseigne ni ne se communique. Il était assez modeste pour comprendre que les théories, si justes qu'elles puissent être, ne sont pas des muses inspiratrices. Au vrai, un *Art poëtique* composé dans un esprit positif serait une œuvre inconcevable. La seule question à se poser c'est si, dans le poëme de Boileau, les barrières sont trop multipliées, et les prohibitions trop fréquentes.

Sans doute, le reproche d'étroitesse a été adressé

aux doctrines de *l'Art poétique;* mais, généralement parlant, les règles qu'il renferme sont spacieuses, aérées; elles ouvrent à l'inspiration assez ample carrière. Jugez-en, Messieurs, par ces vers :

> Faites choix d'un censeur solide et salutaire,
> Que la raison conduise et le savoir éclaire,
> Et dont le crayon sûr d'abord aille chercher
> L'endroit que l'on sent faible et qu'on se veut cacher.
> Lui seul éclaircira vos doutes ridicules,
> De votre esprit tremblant lèvera les scrupules.
> C'est lui qui vous dira par quel transport heureux
> Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux,
> Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
> Et de l'art même apprend à franchir leurs limites (1).

Il est assez curieux de confronter ces vers avec ceux de Sanlecque sur le même sujet :

> Et si cet orateur que tout Paris admire
> Néglige avec succès l'art qu'il sait mieux que moi,
> C'est qu'il est, comme un prince, au-dessus de la loi.

Non, Boileau ne prétend pas conférer une autorité absolue à des règles particulières; il n'accorde ce caractère qu'à ces règles générales auxquelles le bon sens et la nature même de l'art ne peuvent le refuser. Ses doctrines ne manquent pas de libéralité; nous voyons qu'il ne condamne point tout essai nouveau; il le circonscrit seulement dans l'enceinte de ces grands principes, où, sans s'écarter de la raison, assez d'espace et d'ampleur sont ménagés aux tentatives des génies neufs et hardis.

Toutefois nous avons certains reproches à adresser à Boileau. Il fut sujet à quelques préjugés, c'est-à-

(1) Chant IV.

dire à quelques jugements motivés par la coutume plutôt que par une juste appréciation des choses mêmes. Ainsi sa prévention, tant de fois relevée, contre les sujets nationaux :

> Oh! le plaisant projet d'un poëte ignorant,
> Qui de tant de héros va choisir Childebrand (1)!

Son goût exclusif pour la mythologie antique, qui lui a inspiré des vers admirables d'harmonie et de couleur, est encore une de ces tendances qu'on ne s'explique que par son excessive admiration des anciens. Il est sans doute périlleux de remplacer ce merveilleux par un autre ; on peut se demander avec une certaine inquiétude quel est le genre de merveilleux convenable à notre civilisation moderne. Mais tout cela ne fournit pas de raison suffisante pour perpétuer ce qui ne saurait plus être qu'un non-sens.

Quelques injustices se sont glissées dans *l'Art poétique*. Molière n'y est loué qu'avec une restriction dont on a peine à se rendre compte :

> C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
> *Peut-être* de son art eût remporté le prix,
> Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures
> Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
> Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
> Et sans honte à Térence allié Tabarin :
> Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
> Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope (2).

Il faut l'avouer, ce *peut-être*, tant de fois relevé, est assez étrange. Fut-ce un regret de ce jugement qui,

(1) Chant III. (2) *Ibid.*

plus tard dicta à Boileau les beaux vers consacrés à la mémoire de Molière dans l'épître VII?

Le Tasse encore, on le sait, n'est pas apprécié à sa valeur. C'est, il est vrai, dans la satire neuvième que se trouve le vers, maintes fois reproché à Boileau, où il oppose *le clinquant du Tasse* à l'or de Virgile. Mais ce jugement n'est guère modifié dans *l'Art poétique* (1). Boileau y signale la tristesse du sujet du Tasse. L'épithète de *triste* est singulièrement appliquée à un poëme qui unit les brillants tableaux de la chevalerie aux chaudes couleurs d'une scène orientale. Toutefois, et sans prétendre justifier Boileau, il faut convenir que les *faux brillants qu'il veut laisser à l'Italie* (2), et que Voltaire lui-même, cet admirateur du Tasse, a cru devoir lui reprocher, expliquent jusqu'à un certain point les restrictions de ce goût sévère.

Boileau eût mieux fait aussi de se taire sur Milton qu'il ne pouvait lire, puisqu'il n'entendait pas l'anglais, et que nulle traduction française du *Paradis perdu* n'existait alors. Il est fâcheux encore qu'après avoir rompu le silence quand il eût été juste et sage de s'y tenir, Boileau l'ait gardé quelquefois, quand il fallait parler. On ne peut penser qu'il n'ait pas lu Dante, qu'il ne nomme pas; mais il se pourrait que cette omission provînt de la difficulté que Boileau, ce disciple scrupuleux des anciens, éprouvait à assigner

(1) Chant III.

(2) Laissons à l'Italie
De tous ces faux brillants l'éclatante folie.
(*L'Art poétique*, chant I.)

une place à des genres peu connus de ses maîtres. Ceci même peut entrer pour une part dans la lacune absolue remarquée au sujet de la *fable*. Mais cela ne suffit pas pour motiver une telle omission, bien peu rachetée par des superfluités, telles que ces genres passablement surannés du madrigal, du rondeau, du sonnet, entre autres, loué outre mesure. Comment Boileau a-t-il pu se taire sur La Fontaine dans *l'Art poétique*, lui qui était si lié avec lui, qui l'a mis au-dessus de l'Arioste dans sa *Dissertation sur Joconde*, et qui, là et ailleurs, a si bien su parler de lui (1)? « La « belle nature, disait-il, ne s'est fait sentir que de- « puis que Molière et La Fontaine ont écrit. »

Il serait fort injuste de perdre de vue le temps où vivait Boileau et de juger ses idées au point de vue de nos perspectives actuelles. Mais si l'on voulait faire cette abstraction, on conviendrait qu'aujourd'hui une théorie de la poésie serait conçue dans un esprit plus large et plus philosophique. Pope, déjà, venu un peu plus tard, se distingue par plus de philosophie; il a quelque chose de plus libéral, soit dans ses épîtres, soit dans son *Essai sur la critique*.

V. — Le Lutrin.

Le Lutrin fut composé à deux reprises. Les quatre premiers chants datent de 1672 à 1674; l'auteur

(1) Voir toute la *Dissertation critique sur Joconde*, les *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin*, VII, la *Lettre à Charles Perrault* (1700), etc. (*Éditeurs.*)

avait alors de trente-six à trente-huit ans. Les deux derniers ne parurent que de 1681 à 1683. Boileau avait donc environ quarante-sept ans lorsqu'il termina son poëme. Peut-être y revint-il moins pour se satisfaire lui-même que pour ne pas laisser inachevé un ouvrage qui avait déjà obtenu grand succès. On sent très bien que le dernier chant surtout, beaucoup plus froidement composé, n'a été ajouté qu'après coup.

Boileau intitula son œuvre : *Poëme héroï-comique.* Cette dénomination nous paraît maintenant peu juste. Elle s'appliquerait bien plutôt à un poëme dans le goût de celui de l'Arioste. Dans le *Roland furieux*, le sentiment, le sérieux, le tragique parfois, se trouvent naturellement mêlés au plaisant ; le poëte s'attache tour à tour à attendrir et à égayer. Ce genre est heureux, parce qu'il est vrai ; il représente le tempérament réel de l'âme humaine dans la diversité de ses impressions. Un poëme tout à fait héroïque est une abstraction ; le poëte suppose que nous ne sommes sensibles qu'à des émotions grandes et nobles, que rien de familier, à plus forte raison de vulgaire, ne vient faire irruption dans cette vie harmonique et idéale. Ceci a beau être faux en fait, il est dans notre nature de consentir facilement à de telles abstractions, et sous plus d'un rapport. Le prédicateur, par exemple, écarte constamment tout élément en désaccord avec le sujet principal dont il a à nous entretenir : homme le matin, assailli par mille impressions variées, s'il s'est égayé un moment, il n'ira

pas le soir porter dans la chaire ce qui lui a semblé plaisant. Et il aura raison : la vie humaine, dans son tissu extérieurement continu, est, au fond, entrecoupée d'abstractions; notre pensée, notre cœur ont parfois leur sabbat comme la semaine a le sien. C'est la vérité de ces moments que la poésie sérieuse s'attache à reproduire, à fixer. Quant au poëme héroï-comique, il n'est pas, dans ce sens, d'une vérité au fond plus vraie; mais il est mieux dans les conditions de la vérité courante et journalière. Dans la vie, le jour et la nuit alternent sans cesse; le rire éclate et l'on verse des pleurs; les rayons et l'ombre se succèdent et se combattent. De là la variété d'un genre de poëme qui veut représenter la vie commune. Mais pour éviter les écueils qu'amène cette mobilité de ton et de couleurs, ce genre exige une inspiration à la fois puissante et naturelle. Si l'Arioste n'eût pas été ce qu'il était, son entreprise serait insensée. C'est bien ici que le caractère, le tempérament particulier du poëte sont d'une importance capitale. Si sa nature ne fait la moitié du poëme, ce genre si charmant, si délicat, si difficile, reste inaccessible. L'Arioste n'a point de pendant dans la littérature française. Voltaire, sans doute, a eu la prétention de mettre au jour quelque chose de pareil. Mais quel espace entre la muse aimable et gracieuse du poëte italien, qui s'élève quelquefois jusqu'au sublime, qui ne descend jamais au grotesque, et ces écrits de Voltaire où les deux extrêmes, sans cesse entrechoqués, affligent également le goût et le sens moral!

Le second genre d'épopée où entrent des éléments plaisants, c'est la parodie. Celle-ci donne une forme badine et même burlesque à ce qui, dans l'original, appartient à des faits graves et à des sentiments élevés. Telle est précisément la transformation opérée sur l'*Énéide* dans le *Virgile travesti* de Scarron. Ce genre, qui amuse parfois les lecteurs peu difficiles, est en lui-même mauvais ; je n'ai pas besoin de vous le prouver, Messieurs. Il n'est pas supportable de voir l'or ainsi métamorphosé en feuilles sèches.

Enfin, une troisième sorte de poésie où le comique joue un grand rôle, c'est le poëme ironique. L'ironie est le contraire de la parodie ; elle ne rapetisse pas ce qui est grand, elle agrandit ce qui est petit. C'est à ce dernier genre qu'appartient *le Lutrin*. Il se raille des moines de la Sainte-Chapelle. A l'heure qu'il est, sans doute, ce sujet nous importe peu ; mais au moment de son apparition, il n'en était guère de plus considérable. Cette satire des gens d'Église est, en effet, une des plus hardies que le siècle de Louis XIV ait vu éclore, et assurément la meilleure de celles de Boileau. Plusieurs fois il avait lancé des traits du même côté, mais jamais ils n'avaient porté si avant :

La déesse en entrant, qui voit la nappe mise,
Admire un si bel ordre, et reconnaît l'Église (1).

Cent autres mots qui sont dans la mémoire de chacun, font ressortir l'esprit général de l'œuvre. Il fallait à l'auteur un courage incontestable pour s'attaquer à de tels adversaires.

(1) Chant I.

Mais la moquerie de Boileau porte de deux côtés; si l'un est usé pour nous, l'autre atteint ce qui, grâce au ciel, ne s'usera jamais. Cette raillerie tombe d'aplomb sur la grande, sur la vraie poésie. La grande poésie représente les heures suprêmes de la vie, les moments solennels où l'âme échappe aux petites conditions, aux mesquines difficultés de l'existence habituelle. Elle nous peint l'humanité dans son idéal; elle en retrace, elle en vivifie les plus nobles développements; ce n'est même que par là que la grande poésie existe; elle vit dans le sein de l'humanité, et l'on peut dire, en ce sens, que c'est l'humanité qui l'a faite. Si la vie humaine n'était pas pénétrée de cette poésie, il ne vaudrait pas la peine de vivre. A elle appartiennent les pressentiments, les lueurs de l'invisible; c'est elle qui nous soulève par instants au-dessus des aspérités et des monotonies de la vie matérielle et terrestre. Si donc on emprunte le ton et les allures de cette grande consolatrice du genre humain, uniquement pour les ravaler en les appliquant à des choses en elles-mêmes infimes et petites, ce genre de moquerie aura pour résultat indirect de rabaisser tout ce qui est haut et grave. Un air de contrefaçon, une couleur de ridicule s'attacheront à cette gravité, et flétriront ainsi les impressions nobles et généreuses. Tel est l'effet du poëme ironique. Il ne nous est pas possible de laver *le Lutrin* de cette tendance; mais il serait injuste de l'imputer à l'intention du poëte.

A un point de vue moins grave, convenons qu'il

faut un talent fort exceptionnel pour assurer un succès comme celui que *le Lutrin* a obtenu. Raconter d'un bout à l'autre de petits événements et de petites passions dans le style de la haute épopée, c'est un genre de gaieté qui paraît aisé, une donnée facile à suivre, au premier abord, mais dont l'intérêt n'est pas facile à soutenir. Rien ne lasse comme l'ironie et l'allégorie prolongées. Le grand mérite de Boileau c'est d'avoir entretenu l'intérêt dans de telles conditions. Une invention à la fois sage et riche, des ornements appropriés au sujet, une grande variété de tours, une verve incontestable, plus vive, plus abondante qu'en nul autre de ses ouvrages, signalent les quatre premiers chants du *Lutrin*. On a relevé dans ce poëme nombre de tableaux achevés de ton et de couleur, de traits heureux, plaisants, pittoresques; nous ne revenons pas sur ces beautés trop connues et que La Harpe a dignement fait ressortir. Qui ne connaît les passages du sommeil du prélat, de la toilette du chantre, de la Mollesse, de l'ajustement du lutrin :

Et le pupitre enfin tourne sur son pivot (1).

Voici un trait pittoresque qui mérite d'être relevé :

Partons, lui dit Brontin : déjà le jour plus sombre,
Dans les eaux s'éteignant, va faire place à l'ombre (2).

Le morceau suivant fait voir ce qu'il décrit :

Mais la Nuit aussitôt de ses ailes affreuses
Couvre des Bourguignons les campagnes vineuses,

(1) Chant III. (2) Chant II.

Revole vers Paris, et, hâtant son retour,
Déjà de Montlhéri voit la fameuse tour.
Ses murs, dont le sommet se dérobe à la vue,
Sur la cime d'un roc s'allongent dans la nue,
Et, présentant de loin leur objet ennuyeux,
Du passant qui le fuit semblent suivre les yeux.
Mille oiseaux effrayants, mille corbeaux funèbres
De ces murs désertés habitent les ténèbres (1).

Voici un vers qui, à lui seul, fait image :

Ils passent de la nef la vaste solitude (2).

Il en est d'autres remarquables par leur ampleur; ainsi ceux où, à propos du sommeil des chanoines, il montre :

Ces valets autour d'eux étendus,
De leur sacré repos ministres assidus (3).

Quelle magnificence vraiment épique dans plusieurs passages :

Tel qu'on voit un taureau qu'une guêpe en furie
A piqué dans les flancs aux dépens de sa vie;
Le superbe animal, agité de tourments,
Exhale sa douleur en longs mugissements (4).

Beaucoup de fragments du *Lutrin* figureraient dignement dans une épopée sérieuse. Voyez dans le chant cinquième; c'est encore de taureaux qu'il s'agit :

Tels deux fougueux taureaux, de jalousie épris,
Auprès d'une génisse au front large et superbe,
Oubliant tous les jours le pâturage et l'herbe,
A l'aspect l'un de l'autre embrasés, furieux,
Déjà le front baissé, se menacent des yeux.

(1) Chant III. (2) *Ibid.* (3) Chant IV. (4) Chant I.

Ce passage est imité de Virgile, à la vérité ; mais il n'en est pas moins remarquable d'accent et de couleur.

La versification du *Lutrin* est parfaite ; c'est sous ce rapport un des ouvrages les plus accomplis de la langue française. Des coupures heureuses, où la suspension de la mesure est habilement diversifiée, un style, tantôt vif et rapide, tantôt lent, doux, gracieux, sinueux, caractérisent ce poëme. Une perfection de ce genre ne s'obtient que par le travail. Ajoutons que la nature de Boileau lui imposait plus qu'à bien d'autres poëtes l'obligation du travail. Si partout il préconise, il recommande ces efforts patients, partout avec le précepte il donne l'exemple et montre le succès. *In tenui labor, sed non tenuis gloria.*

Le sixième chant du *Lutrin* forme avec le reste de l'œuvre une disparate étrange. L'auteur sort de l'ironie pour entrer dans le sérieux. Il introduit, comme personnage allégorique, la Piété, qui, escortée de la Foi, de l'Espérance, de la Charité, s'en va trouver la Justice, sous son nom païen de Thémis, et en obtient par l'office d'Ariste, c'est-à-dire du président de Lamoignon, la réconciliation des antagonistes. Ce chant est de 1683. Évidemment le vent soufflait d'un autre côté ; le roi était déjà sous l'influence de Madame de Maintenon ; les railleries sur les gens d'Église n'étaient plus guère admissibles, et il est fort probable que si *le Lutrin* n'eût été commencé longtemps auparavant, il n'aurait jamais été écrit. L'auteur ne pouvant, ne voulant pas supprimer son œuvre,

essaya d'en modifier l'esprit au moyen de ce dernier chant. Mais il n'avait pas suffisamment envisagé l'effet de ce contraste, et l'on s'étonne de voir ce critique habile et sévère commettre une telle faute de goût.

Boileau a mis au jour d'autres œuvres poétiques, des chansons, des sonnets, des épigrammes, des odes. Mais nous ne parlerons pas de tout cela. Pour la gloire de l'auteur, le mieux est de n'en rien dire.

VI. — Résumé sur Boileau. Œuvres en prose.

Boileau subit de son vivant la vérification de ses titres de noblesse ; il a subi après sa mort la vérification de ses titres à la gloire. Boileau était-il vraiment poëte ? telle est la question posée à plusieurs reprises. Écoutez, Messieurs, ce que répond M. Daunou dans son *Discours préliminaire* placé en tête des œuvres de Boileau :

« La raison domine si hautement dans les écrits « de Boileau qu'il a été accusé de manquer d'imagi- « nation ; reproche dont le principal fondement con- « siste peut-être dans le contraste même qu'on se « plaît à établir entre ces deux qualités. A parler « strictement, l'imagination n'est que la faculté de « réveiller en nous-mêmes les impressions causées « par les objets sensibles. Cette faculté qui, en effet, « n'existe point au même degré chez tous les hommes, « laisse fort diversement dans ce qu'ils disent et dans « ce qu'ils écrivent l'empreinte de sa turbulence, ou

« de sa force, ou de sa faiblesse. Chez un poëte, une « heureuse imagination se reconnaît à deux signes : « au coloris de son style et à la richesse de ses fic- « tions. Or il est presque superflu de parler ici du « premier de ces caractères ; car Despréaux excelle « dans l'art des descriptions poétiques ; on lui con- « teste fort peu le talent de revêtir sa pensée de vives « images, et d'allier avec harmonie aux expressions « vraies et simples les couleurs, l'éclat et les mou- « vements mêmes du style figuré. C'est le pouvoir « de créer, et par conséquent le génie poétique qu'on « lui refuse. Il est sûr que cent descriptions ne con- « stituent pas un véritable poëme ; elles peuvent le « surcharger plus que l'embellir. Nul n'est poëte, s'il « ne sait faire d'un mode, une substance ; d'un genre, « un individu ; d'une généralité, une personne ; de « souvenirs dispersés, un système positif ; et d'élé- « ments épars dans nos pensées, un monde visible à « nos yeux. Poésie et fiction, c'est une même chose ; « c'est même originairement un même mot. Cepen- « dant, il faudra bien avouer que la fiction, si essen- « tielle à tous les genres et à tous les essais poéti- « ques, ne saurait avoir dans tous les sujets et dans « tous les genres la même activité, la même étendue, « le même caractère. Si l'auteur d'une satire, d'une « épître, d'un poëme didactique, a vu tout ce que « son sujet renferme et tout ce qui s'y rattache, s'il « a bien choisi et bien distribué les détails et les ac- « cessoires, s'il nous a souvent surpris par la nou- « veauté des rapprochements, par l'originalité des

« saillies, lui reprocherons-nous le soin qu'il aura dû « prendre de contenir la fiction dans les bornes du « genre et de la matière ? Mais des créations plus va- « riées, plus libres, plus véritables, distinguent, « parmi les œuvres de Boileau, les quatre premiers « chants du *Lutrin*, et nous ignorons tout à fait ce « qu'ici l'on eût inventé de plus ou de mieux avec « une imagination plus riche que la sienne. Nous n'a- « vons point à examiner si un poëme plus étendu et « d'un ordre supérieur n'eût pas excédé les forces « de son génie..... Mais enfin, il ne reste pas, dans « ses bons ouvrages, au-dessous des sujets qu'il « traite ; son imagination demeure active en obéis- « sant aux lois d'un goût sévère ; et ce serait une « étrange manière de la déclarer stérile, que de mon- « trer qu'il la tempère et n'en abuse jamais (1). »

Remarquons, Messieurs, la justice et la sagesse de cette appréciation. C'est la richesse du coloris plus que la richesse des fictions que M. Daunou revendique en faveur de Boileau. En effet, nous voyons Boileau posséder toute l'invention nécessaire aux sujets qu'il a traités ; mais nous apercevons aussi ce qui, en fait de force créatrice, aurait pu lui manquer dans des sujets différents. Un poëte, d'ailleurs, peut avoir la richesse du coloris, la richesse même des fictions, sans posséder le pouvoir de transporter l'âme du lecteur dans l'être de ses personnages, de le faire vivre de leur vie. Ce don suprême de l'individualisation, flamme et couronne de la poésie, est autre

(1) *Œuvres de Boileau. — Discours préliminaire.* Pages XLVI et suivantes.

chose encore que cette physionomie personnelle, si bien accentuée chez quelques auteurs et dont nous avons regretté le trait moins vif dans les épîtres de Boileau. Plusieurs causes peut-être concoururent à cette double lacune. La vie de Boileau fut simple, droite, peu accidentée, exempte, à ce qu'il paraît, de ces passions qui envahissent l'homme tout entier, et par là même incomplète. Il aima la gloire, sans doute; il fut bon et fidèle ami; mais toute la vie n'est pas là. Ajoutons que l'horizon intellectuel de Boileau se trouvait borné par une préoccupation trop exclusive : la littérature et la morale l'ont seules occupé. Il n'aimait, Perrault le lui a reproché, ni les arts, ni la philosophie, ni les mathématiques, ni bien d'autres choses (1); il n'avait pas ces ouvertures sur tout, ces intelligences variées qui ont distingué des talents fort inférieurs au sien. Il justifiait aussi ce mot de M. de Cavoie : « C'est n'avoir pas assez d'es- « prit que de n'en avoir que d'une seule sorte. » L'âme de Boileau ne fut pas suffisamment ébranlée par ces vibrations multiples et répétées que la vie imprime aux organisations plus riches. L'individualité propre et la force d'individualisation sont la mystérieuse harmonie d'une foule de cordes dissemblables qui retentissent toutes à la fois dans certaines

(1) « Vous qui connaissez si peu l'architecture, la sculpture et la peinture; qui « n'avez presque point de commerce avec la philosophie et les mathématiques, « ni avec mille autres choses semblables qui font le plaisir des honnêtes gens, « comment pouvez-vous m'accuser d'insensibilité sur ce qui touche ordinaire- « ment les hommes? » (*Lettre de Perrault à Despréaux, en réponse au Discours sur l'Ode.*)

natures; la vie de Boileau, noble et pure, resta pauvre comparativement.

On a accusé Boileau d'avoir manqué de sensibilité. Nous avons entendu Marmontel dire de lui :

> Jamais un vers n'est parti de son cœur.

Fontenelle, qui lui adresse le même reproche, avait certainement moins de cœur que lui, et d'Alembert, qui l'a répété, n'en avait guère davantage. Nous l'avons déjà remarqué, Messieurs, plusieurs morceaux de Boileau attestent chez lui la faculté de sentir. Toutefois, convenons qu'il aurait été désirable que Boileau, en qualité de poëte, eût un peu plus de cette sorte d'irritabilité délicate qui subit et qui reproduit tant de variétés d'impressions. La sensibilité n'est pas une vertu; en poésie, elle est un talent qui assure à l'auteur la fraternité passagère du lecteur. Mais n'oublions pas que ce qui manque sous ce rapport à Boileau est racheté par le sens moral. Une honnête affection pour tout ce qui est bien, une vertueuse indignation contre tout ce qui est mal, n'est pas le partage d'une âme froide. Si Boileau a moins que quelques autres des vers qui partent du cœur, il en a beaucoup qui partent de la conscience; aucun poëte, à ce point de vue, n'est d'une lecture plus salubre et plus fortifiante.

Mais si Boileau fut réellement poëte, si les hommes de génie qui l'ont jugé lui ont accordé un titre contesté seulement par les poëtes médiocres, si les anciens l'eussent reconnu pour tel, si la postérité lui a

généralement conféré cet honneur, il faut néanmoins reconnaître que quelques cordes manquèrent à sa lyre, à commencer par le lyrisme proprement dit. Non que je le blâme de n'avoir pas composé plus de poëmes lyriques; il eût dû, au contraire, n'en pas entreprendre du tout. Mais, en soi, l'élément lyrique est à la base de la poésie; chaque genre se ressent de sa présence ou de son absence; il est, en un sens, la faculté poétique en essence et réduite au plus petit nombre des éléments qui se rattachent à la pensée, et dont l'absence totale rendrait la poésie impossible. Le lyrisme pur, c'est l'harmonie musicale avec le moins de mélodie possible. Un poëte complet aura toujours, plus ou moins, des inspirations, des élans lyriques; sans déployer l'élément propre du genre, il en possédera la capacité. Malheureusement, et pour la consolation de ses ennemis, Boileau a voulu faire des odes. L'ode sur la prise de Namur est justement caractérisée par Voltaire dans le *Temple du Goût*, où, après avoir loué Boileau dignement, il ajoute :

Il revoit ses enfants avec un œil sévère;
De la triste *Équivoque* il rougit d'être père,
Et rit des traits manqués du pinceau faible et dur
Dont il défigura le vainqueur de Namur.
Lui-même il les efface, et semble encor nous dire :
« Ou sachez vous connaître, ou gardez-vous d'écrire. »

Cette ode, cependant, renferme quelques beaux traits; mais, dans son ensemble, l'épithète de mauvaise n'est pas trop forte pour la désigner, surtout si l'on se souvient que l'auteur y prétendait donner

à ses contemporains une idée de Pindare. Non, la corde lyrique ne frémit pas dans le sein de Boileau ; la place reste vide quand l'occasion eût prêté à des émotions de cette nature.

Boileau a beaucoup imité les anciens, et ne s'en est pas caché. Il l'a fait souvent avec bonheur, en appropriant leurs tours, leurs images aux mœurs modernes et au goût français. Quand Horace dit : *Post equitem sedet atra Cura* (1), Boileau le rend par ce vers célèbre :

Le chagrin monte en croupe et galope avec lui (2).

Si le poëte latin, représentant la démarche affectée d'un valet de cuisine, le peint ainsi :

..... Ut Attica virgo
Cum sacris Cereris, procedit fuscus Hydaspes (3),

voici comment Boileau reproduit ce trait :

Un valet le portait, marchant à pas comptés,
Comme un recteur suivi des quatre facultés (4).

Ce sont des exemples entre mille. Mais ce principe d'imitation est réellement poussé à l'extrême. Boileau n'ose ni rire, ni pleurer, ni s'élever, ni descendre, sans le congé des anciens. Cela est respectable ; mais cela fait un peu l'effet de ces honnêtes moralistes qui n'osent pas sans une douzaine de citations nous assurer de leur chef que la vertu est faite pour rendre l'homme heureux. L'élan, l'abandon, l'individualité enfin, souffrent de cette méthode. Elle

(1) *Odes*, liv. III, ode I.
(2) Épître V.
(3) *Satires*, liv. II, satire VIII.
(4) Satire III.

produit chez Boileau l'effet contraire à celui que nous avons signalé chez La Fontaine, en qui les imitations, loin d'entamer la personnalité, y ajoutent une ampleur, une saveur nouvelles. Généralement parlant, la manière dont Boileau imite les anciens, n'est peut-être pas assez pénétrée de leur véritable esprit. On trouve ses vues à cet égard exposées dans quelques-unes de ses œuvres en prose; c'est un dernier rapport sous lequel il nous reste à l'envisager.

En effet, on a de Boileau quelques ouvrages en prose, qui ne lui auraient pas fait, à eux seuls, une grande réputation. Ni le fond ni la forme ne les recommandent vivement à l'attention. La plaisanterie du *Dialogue sur les héros de roman* est assez divertissante, et cet ouvrage, qui est de la jeunesse de son auteur, marque dans sa carrière comme le premier éveil de son génie satirique, et comme son premier acte d'hostilité contre le mauvais goût du temps. Boileau, ainsi que Madame de Sévigné et que beaucoup d'autres gens d'esprit de son époque, avait aimé l'*Astrée* et la *Clélie;* sa gloire fut de s'en désabuser avant tout le monde, et d'oser, sur ce sujet comme sur tant d'autres, avoir raison contre tout le monde. Le roman, nous l'avons déjà vu, était la maladie du temps ; cet ennemi du bon sens ne l'était pas moins de la poésie ; la poésie, au dix-septième siècle, ne s'éleva que sur les ruines du roman, qui avait longtemps usurpé son nom et ses honneurs. Renverser cette idole fut l'œuvre des bons esprits de l'époque,

et particulièrement des poëtes. Boileau prit une part énergique à ce combat, qui, peut-être, est plus ou moins de tous les temps. Son *Dialogue* se distingue aisément dans cette mêlée, et s'il n'est plus aussi piquant qu'à son apparition, il est encore très agréable.

Je ne mentionne pas comme œuvre littéraire, mais comme ingénieux et utile badinage, l'*Arrêt burlesque*, qui prévint, dit-on, un arrêt sérieusement absurde que le parlement se disposait à lancer une seconde fois (cinquante ans après la première) contre les ennemis du péripatétisme. Cette manifestation, qui range Despréaux parmi les défenseurs de la liberté de penser, ne laisse pas de faire contraste avec la prévention obstinée qui caractérise, il faut bien le dire, toute sa polémique en faveur des anciens, suscitée par quelques mauvais vers de Charles Perrault. On a quelque peine à croire que Boileau eût été plus dur envers cet homme d'esprit, quand les auteurs qu'attaquait ce dernier eussent été des dieux, et ses censures des blasphèmes. Boileau, qui ne se piquait pas d'avoir pour lui les formes, négligea même d'avoir raison sur le fond. Si les anciens furent mal attaqués, ils furent mal défendus. L'un et l'autre adversaire faillirent à leur cause. Ce qu'il y avait de vrai et de précieux dans la thèse de chacun d'eux disparut dans l'exagération téméraire du premier et pédantesque du second. Il ne reste de toute cette controverse que l'idée d'une insurrection étourdie et d'une répression hautaine et brutale. Ni le premier, avec les préjugés du bon sens, ni le second, avec ceux de la tra-

dition, n'avancèrent, en quoi que ce soit, la cause de la vérité. Les *Parallèles* de Perrault, indépendamment de bien des bévues et de bien des absurdités esthétiques, n'arrivent pas au fond des questions; mais le vrai nœud de la dispute échappe également à Boileau. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il connaît mieux et que même il comprend mieux l'antiquité que son antagoniste. Mais Perrault, dans toute cette affaire, a l'avantage des formes. Il écrit en honnête homme, dans le sens que le dix-septième siècle attachait à cette expression. On ne saurait, avec la meilleure volonté du monde, en dire autant de Boileau. Il est dur, altier et lourd. L'esprit de Boileau est celui d'un homme de cabinet; Perrault a celui d'un homme du monde. Il vaut sans doute mieux, cent fois mieux, dans des matières semblables, avoir tort comme Perrault que raison comme son adversaire. Au reste, Perrault n'a pas toujours tort; il n'a pas tort du moins lorsqu'il rappelle Boileau à l'observation des règles de la bienséance et de la simple humanité dans sa réponse, fort bien écrite, au discours de Boileau sur l'ode :

« Pour M. Cotin, je ne l'ai opposé à personne; je « me suis plaint seulement qu'on l'eût traité de ridi- « cule, et que même on en eût fait un modèle de « ridicules. J'ai ajouté que j'avais été fort pressé à un « de ses sermons, et cela est vrai. D'autres assurent « que la même chose leur est arrivée aux sermons de « M. l'abbé de Cassagne : mais qu'importe? le nom « de *Cotin* rime à *festin*, et celui de *Cassagne* rem-

« plit bien le vers; point de miséricorde. On est « bien malheureux, lorsque pour faire un bon vers, « on n'hésite pas à ternir la réputation de deux « hommes de mérite (1). »

Plus loin il ajoute :

« Vous dites que cela vient d'une bizarrerie d'es- « prit qui m'est commune avec toute ma famille. Cet « endroit, Monsieur, est trop fort, et excède toutes « les libertés et toutes les licences que les gens de « lettres prennent dans leurs disputes... Quand on « parle de famille dans un écrit public, il faut y ap- « porter plus de précaution que vous n'avez fait, « parce que ces sortes de choses s'expliquent tou- « jours au plus criminel; c'est par cette raison que « j'ai cru devoir répondre à tout ce qu'on pourrait « entendre par cet article (2). »

Ces graves réprimandes étaient justes et nécessaires. Le talent est trop disposé à se croire au-dessus des lois, et le public a la simplicité de lui passer ce qu'il ne passerait à personne. Mais nul, en ce monde, n'a assez d'esprit pour se dispenser d'être juste, et le talent, à vrai dire, dispense moins qu'il n'oblige. Je parle de justice; je pourrais parler de bon goût. Il n'y en a pas, ce me semble, à dégaîner contre un insecte et à s'armer d'une massue pour écraser un moucheron. Ceci est, il faut bien le dire, un côté fâcheux du caractère de Boileau. Je ne trouve pas,

(1) *Lettre de Perrault à Despréaux, en réponse au Discours sur l'Ode. Œuvres de Boileau.* Edit. Amar. Tome II, page 206.)

(2) *Ibid.*

d'ailleurs, que les avertissements de Perrault aient beaucoup profité à celui qui les recevait. On ménagea une réconciliation entre les deux adversaires, et Boileau voulut la sceller par une lettre à Perrault, lettre qu'il publia, et qui fait partie de ses œuvres. Si Perrault n'eût pas été pacifique, elle était toute propre à rallumer la guerre. Vous pourrez en juger par ce que dit à Boileau, après l'avoir lue, un de ses amis, le premier président de Lamoignon : « Je ne « doute pas que nous ne soyons toujours bons amis ; « mais si jamais nous venions à nous raccommoder « après une brouillerie, point de réparations, je vous « prie. »

On passe plus aisément un peu de rudesse à celui qui est rude pour tout le monde indistinctement. Mais Boileau, dans ses rapports avec le monarque, n'affectait pas l'austérité. Il savait flatter, et il s'en vantait. Il se vantait même de ne louer qu'avec mesure toute action louable d'un autre que le roi. Il voulait qu'on admirât l'habile dégradation des teintes dans ces vers de l'Épître VI, où il lui avait été impossible, en louant son maître, de ne pas faire une part d'éloges au frère de ce prince :

Un bruit court que le roi va tout réduire en poudre,
Et dans Valencienne est entré comme un foudre;
Que Cambrai, des Français l'épouvantable écueil,
A vu tomber enfin ses murs et son orgueil;
Que, devant Saint-Omer, Nassau, par sa défaite,
De Philippe vainqueur rend la gloire complète (1).

(1) Épître VI. — Voyez D'ALEMBERT. *Éloges des Académiciens*, tome I, page 54.

Dans son ode sur la prise de Namur, il avait accordé au duc de Luxembourg la louange assurément très modeste d'avoir, dans l'intérêt d'une combinaison stratégique, reculé devant l'ennemi :

Loin de fermer le passage
A vos nombreux bataillons,
Luxembourg a du rivage
Reculé ses pavillons.

Mais enfin, le nom de Luxembourg était prononcé; c'était de trop; il le fit disparaître, et s'en vanta. Je n'ai pas besoin de rappeler avec quel soin laborieux Boileau, qui se flattait d'avoir parlé de son roi comme l'histoire en parlerait, dissimule et ennoblit l'inaction de Louis XIV au passage du Rhin :

Ils marchent droit au fleuve, où Louis en personne,
Déjà prêt à passer, instruit, dispose, ordonne,

mais ne passe point. D'autres passent avant lui;

Et lui, les animant du feu de son courage,
Se plaint de sa grandeur qui l'attache au rivage (1).

Après tout cela, si le vers de Voltaire :

Zoïle de Quinault et flatteur de Louis (2),

vous paraît encore trop dur, il ne pourra pas vous paraître absolument injuste, et vous chercherez seulement, Messieurs, de ces deux torts lequel fut le plus grave. Je me sens, s'il faut l'avouer, moins disposé à l'indulgence pour le flatteur de Louis que pour le Zoïle de Quinault. Au fait, dans ses rapports avec ses semblables, Boileau avait plus de probité que de

(1) Épître IV.

(2) VOLTAIRE. *Épître à Boileau.*

délicatesse; il était bon en gros, même en grand, mais il n'avait pas la main légère.

Des écrits en prose de Boileau, le plus considérable est sa traduction du *Traité du Sublime* de Longin, traduction accompagnée de réflexions qui ne sont autre chose que la discussion des doctrines et des assertions de Perrault. Parmi les morceaux de traduction en vers que Boileau a mêlés à sa prose, il en est de fort beaux, entre autres l'ode de Sapho (1). Nous avons encore de lui une *Dissertation sur Joconde*, destinée à prouver la supériorité du conte de La Fontaine qui porte ce titre sur une autre imitation du même original, par un poëte que la dissertation de Boileau pouvait seule soustraire à l'oubli le mieux mérité. Aucun de ces écrits n'a pu valoir à Boileau une place éminente parmi les prosateurs. On peut se dire, en les lisant, que l'homme qui les composa n'était pas un homme vulgaire; mais cette prose solide et sensée manque de grâce, de coloris, d'harmonie; elle eût été tout à fait insuffisante à conserver le nom de son auteur. Il arrive assez souvent que qui peut le plus ne peut pas le moins, si pourtant la prose est aux vers ce que le moins est au plus. Qui sait si une excellente prose offre en effet moins de difficultés que de beaux vers? Qui sait si, chez certains esprits, et Boileau sans doute était de ce nombre, le travail de la versification, s'il est à l'ordinaire intense et prolongé, n'augmente pas la difficulté de la prose, en appliquant l'esprit exclusive-

(1) *Traité du Sublime*, chapitre VIII.

ment aux formes de diction que la prose n'admet pas ? Boileau ne serait pas le seul poëte qui se serait trouvé, dans la prose, inférieur à soi-même. D'autres organisations ont pu être plus souples et plus variées. Racine, par exemple, est un fort bon prosateur.

L'influence de Boileau fut grande. Il fut, de son vivant même, une autorité assez généralement reconnue, souvent alléguée, et il lui fut permis de se citer lui-même. Je ne parle pas de la justice rigoureuse qu'il exerça sur des auteurs contemporains que leur médiocrité condamnait à l'oubli : ils lui ont la triste obligation de vivre ; ils n'avaient nul besoin de lui pour mourir, et il eût pu dire d'eux ce que le berger dit de ses moutons dans la farce de *Patelin* : « Je « les tue afin qu'ils ne meurent pas. » Ce n'est pas là ce qui nous donne la mesure de sa puissance ; et puisque nous parlons de tuer, ce ne sont pas quelques écrivains, ce sont des genres, c'est toute une littérature qui a succombé sous ses coups. Expliquons-nous pourtant. Les intentions littéraires indépendantes qu'on pouvait démêler alors n'existaient qu'à l'état de vagues velléités, qui n'avaient qu'une très faible conscience d'elles-mêmes. Il est peut-être difficile de les évaluer trop bas. D'un autre côté, nul des écrivains qui les représentaient n'avait en soi de quoi les accréditer. Aucun n'avait proprement une idée à soi ; aucun surtout n'avait ce génie à qui seul il est donné de créer un art nouveau. Qu'est-ce donc qui a péri sous les coups de Boileau? Une littérature

qui n'existait pas. Ce ne fut pas le présent, mais l'avenir, qu'il dépouilla, en consacrant avec autorité, quoique implicitement, cet abandon du moyen âge et cette adoration des modèles classiques, qui forment sans doute, en littérature, le caractère du dix-septième siècle. On ne peut dire trop de bien des anciens; mais il faut, pour leur ressembler, se garder de les copier, car il n'y a point de bonne copie. L'exemple qu'ils nous ont donné et que nous suivons le moins, c'est de chercher nos objets dans la nature et nos inspirations dans notre âme; toute imitation plus exacte, plus formelle, nous éloigne d'eux au lieu de nous en rapprocher. Les adorer comme l'Église romaine adore les saints, c'est mettre, plus qu'inutilement, quelqu'un entre nous et la divinité. Or voilà ce que le classicisme a fait des classiques; la conséquence est facile à tirer. Je ne sais jusqu'à quel point Charles Perrault se rendait compte de tout cela; mais quand il écrivait :

La docte antiquité fut toujours vénérable;
Je ne la trouve pas cependant adorable,

il ne se trompait qu'en prenant pour des vers ces deux lignes de vile prose. Pour le fond, il avait raison; l'idolâtrie dont il se plaint valait exactement ce que vaut toute idolâtrie. Le classicisme, ainsi entendu, n'est pas fondé en raison; c'est une doctrine sans racines; car il vaut mieux, en toute chose, s'en rapporter uniquement à soi que s'en rapporter uniquement à autrui. Un autre système était-il possible alors? C'est une autre question. Ce qu'il y a de sûr,

c'est qu'à l'époque dont nous retraçons l'histoire, une littérature plus spontanée, plus franchement nationale, se conçoit à peine. Où en étaient à cette époque les éléments, les conditions? Ce que la littérature cherchait avant tout, c'était l'ordre et la règle : les eût-elle trouvés dans la liberté? Le seul homme de génie que la poésie eût produit, Corneille, avait été un modèle dangereux. Le besoin d'autorité, joint à ce besoin de pureté dans les formes, qui se faisait vivement sentir, fit remonter plus haut. Boileau contribua beaucoup à décider cette tendance, et il y mit un courage d'esprit qu'on n'admire peut-être pas assez. Malherbe avait été le Richelieu, Boileau fut le Louis XIV de cette grande œuvre. Mais de même et plus encore que Richelieu et que Louis XIV, il fut encore plus l'expression que l'auteur des tendances naissantes de son époque.

Le rôle de celui qu'on a surnommé le législateur du Parnasse n'est pas là tout entier (1). Il a fait quelque chose de plus que d'accréditer par son exemple et par ses conseils l'imitation des anciens. Il a consacré dans des vers impérissables les droits de la raison dans celle des branches de l'art d'écrire que le vulgaire des écrivains et la multitude en général prétendent soustraire au joug de la raison, comme si le génie était autre chose qu'une raison sublime, comme si le beau était autre chose que « la splendeur du vrai. » Les vers où il a déposé ces oracles ne peuvent

(1) Voir le morceau sur Boileau dans l'*Essai sur la satire*, de M.-J. Chénier. (*Poésies diverses*. Edition de 1818. Pages 77-78.)

ni périr, ni vieillir. Il en est des principes consolidés par Despréaux comme de ces droits antérieurs à toutes les chartes et que toutes les chartes supposent, et qui, trop souvent, attaqués, ébranlés par les passions, sont de temps en temps raffermis dans les consciences par une parole éloquente. En tout temps les gens de bien et les gens de goût répéteront involontairement les maximes de Boileau et feront de ses vers leurs proverbes favoris.

XIII.

PROSE DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

SES CARACTÈRES. — REVUE GÉNÉRALE DES PROSATEURS.

J'ai dit, Messieurs, que le dix-septième siècle n'était pas le siècle de la prose. J'ai pu le dire, en effet, au point de vue des admirables talents poétiques qui s'y sont révélés et du sens de la poésie généralement répandu à cette époque. Mais si l'on entendait par là une infériorité relative de la prose, une moindre excellence des prosateurs de cette période, on se tromperait de beaucoup. Au dix-septième siècle, les grands écrivains en prose valent les grands poëtes; ils valent aussi les prosateurs du dix-huitième, malgré Rousseau, Buffon, Montesquieu. Mais, au dix-septième siècle, la langue de la prose fut plus difficile à se former que la langue des vers. Pourquoi? direz-vous. Je l'ai déjà indiqué à propos de Pascal : cette lenteur tient au caractère particulier de la culture de la prose pendant le premier tiers du grand siècle. On s'attachait à perfectionner la prose pour l'amour de la prose; on faisait de la forme le but et la fin de l'art d'écrire; il n'en fallait pas davantage pour compromettre le résultat. La prose et la poésie

ne sont pas faites pour être cultivées dans les mêmes conditions. La poésie elle-même, disons-le bien, malgré le soin tout particulier réclamé par la forme dont elle se revêt, n'est que fort peu de chose sans un certain fonds de pensée ou de sentiment. A combien plus forte raison la prose, cet instrument de la connaissance humaine, vivant de réalité, d'action, d'actualité! Où les sujets manquent, la forme isolée perd même sa valeur.

L'exemple de Pascal ne porta pas coup tout d'abord; l'énergie, la netteté, la propriété des *Provinciales* étaient malaisées à imiter, et malgré ce chef-d'œuvre, on en resta longtemps encore à la rhétorique et non à l'éloquence. On voulait la pompe espagnole; on s'efforçait de la concilier avec la fluidité de la phrase grecque; c'était entre ces deux modèles différents qu'on cherchait la forme de la prose française. On ne passa réellement à l'éloquence que lorsque vinrent des auteurs sérieux, capables d'aborder avec précision et gravité des sujets où disparut enfin la pompe espagnole, et où se modifia, selon les besoins croissants des idées, le tour de la parole grecque. La prose alors devint véritablement française.

On peut distinguer trois types dans les formes de la prose du dix-septième siècle. Le premier est celui de Fléchier. Au fond, c'est encore la manière de Balzac, la rhétorique, mais la rhétorique perfectionnée.

Le second est celui de La Bruyère, qui incline

déjà vers le dix-huitième siècle. Ici, plus de rhétorique; on dirait même un défi porté à la rhétorique. Tout est vif, découpé, brusque, en saillie ; le langage n'a presque point de continuité; l'expression a moins de candeur, le style moins de couleur, mais il s'y rencontre déjà quelque recherche.

Vient enfin la troisième forme, la belle, la parfaite prose, la prose classique, dont le langage de Bossuet est le type magnifique. Je ne nomme pas Fénelon, parce que, venu plus tard, il est, à cet égard, le disciple de Bossuet. C'est cette forme admirable qu'on peut considérer comme la prose caractéristique du dix-septième siècle. Elle est remarquable par une certaine candeur qui disparaît au dix-huitième, et plus encore au dix-neuvième. Une précision moins sévère, une propriété moins scrupuleuse, un mouvement moins prompt, moins agile, un tissu moins serré, un coloris plus discret la distinguent d'avec la prose des époques postérieures. On n'avait pas encore envisagé ces rapports entre toutes choses qui communiquent au langage une richesse plus variée, un accent plus ému, plus vibrant, plus propre à exprimer la diversité des impressions. Mais si, dès lors, la langue française a gagné sous ces rapports, celle du dix-septième siècle possède non-seulement la candeur, mais la grâce, « plus belle en« core que la beauté. » Prenons Bossuet pour exemple : c'est la grâce dans la force, la mesure dans la richesse, la beauté de l'ensemble jamais compromise par la ramification des détails, la proportion, l'équi-

libre, un naturel à toute épreuve, une douceur de langage que la langue française n'a possédée ni avant, ni après. C'est ce style inimitable qui nous charme par ce qu'en possèdent même les écrivains d'un ordre inférieur; leur lecture nous fait éprouver une sorte de repos d'esprit; rien en eux de forcé, rien de tiré par les cheveux; les pensées coulent doucement à nos yeux comme une onde sinueuse et limpide; on dirait une ombre fraîche et douce où l'on s'abrite des rayons trop chauds et des couleurs trop éclatantes.

Tous les grands siècles, toutes les littératures ont eu leurs écrivains secondaires qu'il faut connaître, sinon étudier, parce qu'ils achèvent de peindre l'époque où ils ont vécu et dont ils sont même des miroirs plus fidèles, grâce à la moindre puissance de leur individualité. Mais au dix-septième siècle, la médiocrité proprement dite n'existe guère; on passe presque sans intermédiaire du génie à l'obscurité. Certains noms sont restés cependant, abrités qu'ils sont par l'esprit de leur époque. A défaut de génie propre, ils ont été imprégnés du génie de leur temps. Une proportion plus ou moins exiguë de talent personnel et le cachet du dix-septième siècle ont suffi pour protéger leur mémoire. En retournant en arrière vers la poésie, nous rencontrons Madame de la Suze, Segrais, Benserade, Pavillon, Chapelle, épicurien débauché, mais poëte original dans le naturel parfait qui marque ses vers, souvent bien faibles; Madame Deshoulières, plus célèbre, mais dont la réputation a surpassé le mérite. Quant aux auteurs

réellement mauvais, ils ne sont mauvais que parce qu'ils ne sont point de leur époque et qu'ils s'inscrivent en faux contre la tendance dominante.

Nous ne prétendons pas résumer ici tout le mouvement intellectuel des trente années les plus glorieuses du dix-septième siècle ; nous nous renfermons dans le domaine de la littérature proprement dite, qui n'est pour nous que celui des applications, très diverses à la vérité, du grand art d'écrire. L'histoire de la littérature est pour nous l'histoire même de cet art ; c'est uniquement à cette condition que nous pouvons assigner des limites au champ de notre étude, qui ne serait sans cela qu'une sorte de bibliographie universelle. Les ouvrages qui ne sont littéraires ni de fait ni d'intention, nous voulons dire les livres qui se refusent à une appréciation esthétique, ou qui ne sont pas de nature à être jugés d'après les lois du goût, restent en dehors du cadre de ce cours. Ce qui caractérise à notre avis la littérature, c'est l'élément généralement humain et son caractère vulgarisateur.

Lorsque nous parlions de poésie, il était inutile de faire ces distinctions et ces réserves, parce que, dans la poésie, tout, sans exception, est littéraire ; elle repousse absolument tout ce qui ne l'est pas. Ici c'est autre chose. C'est un terrain mixte.

Cette détermination du vrai domaine de la littérature nous servira de guide dans l'énumération des prosateurs qui ont fleuri dans les vingt-cinq ou trente années qu'on peut considérer comme le point culminant d'une époque sans égale.

Le premier rang, si l'on regarde à l'éclat des productions, tout autant peut-être qu'à l'excellence du genre, appartient aux compositions oratoires.

L'éloquence se dérobe encore sous les voiles brodés de la rhétorique dans les sermons de Senault et dans les discours de Lemaître ; mais elle s'en débarrasse dans les plaidoyers de Patru, célèbre en son temps comme puriste, et plus recommandable, nous le croyons, pour avoir ramené l'éloquence judiciaire aux conditions du bon sens et du bon goût. Elle est pompeuse par moments, mais ferme toutefois, solide et persuasive dans les beaux discours consacrés par Pélisson à la défense du surintendant Fouquet. Elle atteint à toute la dignité de sa nature et de son objet dans la prédication, incomparable à tant d'égards, du jésuite Bourdaloue. Bossuet, dans ses oraisons funèbres et dans ses meilleurs sermons, y ajoute la rapidité, l'élan, la liberté des mouvements, l'audace des images, les richesses d'une poésie toute biblique. Fléchier, rhéteur accompli, toujours disert, souvent éloquent, cultive et perfectionne, en l'appliquant à de plus dignes sujets, l'art du style périodique inventé par Balzac, chez qui, trop habituellement, les belles paroles sonnent creux. Il ne faut pas oublier le Père Chéminais, jésuite, remarquable par l'onction et la douceur ; ni parmi les prédicateurs protestants, Claude et Du Bosc : Claude, grand controversiste d'abord, et en second lieu bon orateur ; Du Bosc, le premier grand orateur de la chaire réformée.

Toutefois l'éloquence oratoire n'était pas nouvelle en France. Ce qui était nouveau, ce que le dix-septième siècle a eu la gloire de trouver, c'est l'éloquence didactique ou l'enseignement éloquent. Nulle nation moderne n'a surpassé dans ce genre ni peut-être égalé la France. Une exposition telle qu'est celle de Bossuet dans la plupart de ses écrits de doctrine ou de controverse était sans modèle pour le naturel toujours noble, la clarté toujours brillante, la forme à la fois élégante et grave, le mouvement enfin, ce mouvement qui est l'éloquence même. On sait de quel charme, sans oublier jamais ce qu'exige et ce qu'interdit la spécialité des sujets, Malebranche sut revêtir le développement de ses pensées dans cette *Recherche de la vérité*, qui passera pour l'un des livres éloquents de notre langue aux yeux de tous ceux qui ne se font pas de l'éloquence une idée étroite et conventionnelle. Si l'imagination du style manque aux *Essais* de Nicole, la pureté du langage, la douceur du style, et souvent cette nouveauté délicate d'expression que suggèrent la profondeur de la doctrine et l'intimité des pensées, ont mis ces écrits au nombre de nos classiques. Duguet, à qui la critique littéraire n'a pas fait, ce nous semble, toute la réputation qu'il mérite, a écrit quelques-uns de ses ouvrages, et nommément ses lettres de direction, dans la plus belle langue du dix-septième siècle. Si Quesnel est moins soutenu et moins pur, il a des passages admirables d'élan et de profondeur, soit dans ses *Réflexions morales*, soit dans ses *Lettres* et dans plusieurs autres

de ses écrits. Sans être paré des mêmes grâces de style, le traité d'Abbadie sur la vérité de la religion chrétienne mérite, par la fermeté de la diction et par la parfaite convenance du style avec le sujet, une mention dans cette sorte de catalogue des bons écrivains de l'époque.

Fénelon appartient à cette période par quelques-uns de ses ouvrages, et par quelques-uns de ceux qui font de cet écrivain illustre un des modèles les plus accomplis de l'éloquence didactique. Le *Traité du ministère des pasteurs*, son livre sur *l'Éducation des filles*, et ses *Dialogues sur l'Éloquence*, sont tous antérieurs à l'année dont nous avons fait la limite de cette brillante époque. Nous y trouvons déjà le style de Fénelon, ce style dont le modèle n'existait pas, et qui ne ressemble qu'à lui-même; car la grâce parfaite et l'extrême pureté ne sont pas plus le contraire de l'originalité que la douceur n'est le contraire de la force; et l'œil, en se promenant dans ce vaste pays d'azur et de lumière que nous appelons le ciel, n'y regrette pas la vapeur qui produit le tonnerre.

Dans ce siècle si pur de forme et de goût, il ne s'écrit presque rien qui ne soit littéraire. La Trappe elle-même, qui semblait devoir tout engloutir, paye aussi son tribut à la littérature. Il n'y a pas de plus belle ni de plus grande prose au dix-septième siècle que celle de l'abbé de Rancé.

Ainsi cette éloquence didactique, une des gloires de notre littérature, se déployait alors presque tout entière dans les hautes régions de la religion et de

la morale, et les spéculations d'une philosophie toute spiritualiste, en agrandissaient seules le glorieux domaine. Le style conservait aisément sa pureté, et je ne sais quelle sérénité imposante dans d'aussi nobles sujets; et si la langue manquait encore de cette précision sévère qu'un esprit plus analytique lui a donnée au dix-huitième siècle, elle faisait plus que racheter ce désavantage par la noble simplicité des expressions et des tours. Il est remarquable qu'aucun ouvrage sur des sujets moins élevés, ou plus rapprochés des intérêts temporels, ne puisse être cité parmi les monuments littéraires que cette époque nous a légués. On eût dit que l'art d'écrire dédaignait toute application moins haute.

Il n'y a pas assez d'espace pour l'éloquence, j'entends pour l'éloquence soutenue, dans les écrits des deux moralistes les plus littéraires de l'époque, La Rochefoucauld et La Bruyère, dont le premier, avec mille traits aigus, a transpercé la nature humaine, tandis que le second a présenté à la société un miroir où elle se voit avec plus de confusion que d'effroi.

Le temps de l'histoire n'était pas venu. Entre ceux qui en préparaient les matériaux et ceux qui entreprenaient de l'écrire, il n'y avait, ce semble, aucune communication. L'érudition admirable des Le Nain de Tillemont, des Du Cange, des Valois, des Le Cointe, des Mabillon, des Cordemoy (1) enregistrait des faits

(1) Cordemoy, né à Paris au commencement du dix-septième siècle, philosophe, élève de Descartes, écrit un traité *de la nature de l'âme*, qui le fait connaître de Bossuet; celui-ci le charge de composer pour le dauphin l'*Histoire de Charlemagne*. Cordemoy remonte à l'origine de la monarchie, découvre beaucoup

et des dates. Varillas affublait le passé des livrées du présent, et Mézeray, énergique, hardi, quelquefois éloquent, compilait d'après les compilateurs et dédaignait de remonter aux sources. On ne peut mettre au rang des historiens l'historiographe Pellisson, écrivant la conquête de la Franche-Comté dans le même esprit que Quinault les prologues de ses opéras, ni l'abbé de Saint-Réal, digne par son talent d'écrire l'histoire s'il eût aimé la vérité, ni même Fléchier, auteur plus élégant qu'éloquent de l'histoire de Théodose et de celle du cardinal Commendon. Bossuet, dans l'*Histoire des Variations*, n'est que le plus éloquent des controversistes et le plus admirable des écrivains ; et son *Discours sur l'Histoire universelle* est, en effet, un discours, où l'histoire peut revendiquer beaucoup d'aperçus très vifs, beaucoup de grandes vues, mais dont le point de vue est plutôt celui de la théodicée que celui de l'histoire, et où les instructions ordinaires qu'on demande aux historiens cèdent la place à des enseignements d'une nature beaucoup plus élevée. Une mention doit être accordée à Péréfixe, auteur d'une *Histoire de Henri IV*. Le jésuite Maimbourg et le Père d'Orléans ne doivent pas non plus être oubliés.

d'erreurs, éclaircit des difficultés, meurt enfin en 1684, avant d'avoir achevé son ouvrage que son fils continue et publie sous ce titre : *Histoire de France depuis le temps des Gaulois et le commencement de la monarchie jusqu'en* 987, 2 vol. in-folio. Le style a de la sécheresse ; la manière de procéder est trop méthodique ; mais personne avant Cordemoy n'avait mieux débrouillé le chaos des premiers siècles de la monarchie. Il a composé aussi un traité judicieux de la *Nécessité de l'histoire, de son usage, de la manière dont il faut y mêler les sciences, en la faisant lire à un prince.*

Le genre des mémoires, où aucune nation n'a égalé les Français, s'enrichissait alors de ceux du cardinal de Retz, dont les premières pages, écrites d'un si grand style, font regretter que cet homme étrange n'ait pas su faire un meilleur usage de son talent et de sa vie, et que celui qui savait penser en homme d'État n'ait su agir qu'en brouillon et en intrigant. Il ne faut oublier ni les mémoires de Madame de Motteville, ni même, dans leur incorrection très digne d'une plume de princesse, ceux de Mademoiselle, fille de Gaston d'Orléans, ni surtout les trop courts mémoires que nous a laissés Madame de la Fayette sur les événements d'une seule année.

C'est ce dernier écrivain qui a perfectionné un genre déjà ancien jusqu'à en faire un genre nouveau. La réforme du roman par l'auteur de *Zaïde* et de *la Princesse de Clèves* équivaut, sans aucun doute, à la création du véritable roman. Nous le voyons, dans ces deux charmantes productions, dans la dernière surtout, se dégager à jamais de cette nature conventionnelle et chimérique où presque rien d'humain ne se fait plus sentir, et devenir la peinture des sentiments à la fois naturels et délicats qui se développent au sein d'une société policée et polie. Après avoir nommé Madame de la Fayette, on ose à peine nommer Scarron et son *Roman comique*, dont le parfait naturel est le mérite presque unique; mais on peut nommer Hamilton, dont les mémoires, fort peu édifiants, où l'exquise pureté du goût tient lieu d'une autre pureté, ont plus de rapport avec le genre des romans qu'avec

celui de l'histoire, et dont les contes respirent toute la grâce du caprice et d'une sensibilité légèrement émue.

La tendresse passionnée d'une mère pour sa fille, et les circonstances qui les tinrent longtemps éloignées l'une de l'autre, ont valu à la France un admirable écrivain. Ce titre convient à Madame de Sévigné; il ne lui manque rien pour le mériter, si le plus grand abandon sans la moindre négligence, la plus libre ingénuité jointe au goût le plus irréprochable, une pureté de style qui n'a rien coûté au naturel, l'originalité des tours et des expressions, la grâce des mouvements et de la pensée, et bien souvent la profondeur dans la simplicité et l'éloquence dans la familiarité, suffisent pour caractériser un classique. Madame de Maintenon est aussi, avec moins de variété dans la forme et beaucoup moins de grâce, un écrivain distingué. Une ou deux lettres de la sœur de Pascal, publiées dans ces derniers temps, enrichissent du nom de cette jeune religieuse la liste des plus excellents prosateurs de cette remarquable période.

Beaucoup d'auteurs s'appliquèrent à la traduction; mais on ne traduisit guère que les écrivains de l'antiquité. Les traductions de Perrot d'Ablancourt, de Martignac et de l'abbé de Marolles sont oubliées ou décriées. On cite encore celles de Charpentier, de Maucroix; on s'en tient encore pour l'intelligence de l'historien Josèphe à la version d'Arnauld d'Andilly, et pour la connaissance de Longin à Boileau. Parmi

les travaux auxquels s'attache le nom de Dacier, travaux dignes d'estime, on distingue à bon droit la traduction d'Homère par Madame Dacier. N'oublions pas Le maître de Saci, traducteur de Térence, et auteur de cette version de la Bible, seule en usage dans les pays catholiques de langue française.

Quelques-unes de ces traductions sont heureuses et n'ont pas été surpassées; mais en général elles sont pleines d'anachronismes de langage. La traduction faisait comme l'histoire; elle exerçait sur les faits, ou du moins sur leur caractère et sur leur couleur, une puissance rétroactive. Athènes et Rome, dans cette espèce de noble travestissement, devenaient françaises. Et pourtant, je ne sais quelle conformité d'esprit entre les interprètes et leurs modèles donne à quelques-unes de ces versions un charme et une vérité qui se font regretter dans des interprétations d'ailleurs plus exactes. Il faut étendre cet éloge à la traduction d'un livre moderne : Don Quichotte, rendu en français par Filleau de Saint-Martin, frère du Père La Chaise. Charles Nodier appelait cette version le chef-d'œuvre de la littérature des traductions.

L'histoire de la littérature comprend, ou a pour appendice naturel, celle des théories littéraires et l'énumération des ouvrages consacrés à l'exposition des règles et à la critique des ouvrages de l'art. Les écrits qu'il faut mentionner d'abord, ce sont ceux où les grands artistes ont exposé leurs principes ou expliqué leurs travaux. Corneille a lui-même critiqué ses principaux ouvrages dans des morceaux de peu

d'étendue, qui, sous le titre d'*examens*, accompagnent ses tragédies. Il nous est impossible de ne pas en admirer encore plus la candeur que la profondeur et la sagacité. Il y a, dans les trois *Discours* du même auteur sur le poëme dramatique, des traits de lumière très vifs au travers de tout ce que ce grand homme accorde à « l'autorité du péripatétique, » et Voltaire a pu terminer l'examen qu'il a fait de ces trois discours par ces mots : « Après les exemples que Cor-« neille donna dans ses pièces, il ne pouvait guère « donner de préceptes plus utiles que dans ces dis-« cours. » Les spirituelles préfaces de Racine témoignent, comme ses pièces elles-mêmes, de la droiture de son jugement, de la sûreté de ses instincts, et de tout ce qu'il y avait de réflexion dans le talent de ce grand poëte. Il s'en faut toutefois qu'en se justifiant (car ses préfaces sont des apologies), il se soit rendu pleinement justice, et qu'il ait su tout ce qu'il valait. Le jésuite Bouhours, dans sa *Manière de bien penser sur les ouvrages d'esprit*, montre plus de finesse que de profondeur, et ne s'élève nulle part dans les hautes régions de la critique et de l'art. Dire, comme Voltaire, du traité de Le Bossu sur le poëme épique qu'il ne fera point de poëtes, c'est dire ce qu'on pourrait dire des plus excellents livres de théorie littéraire ; mais ce livre, sur lequel je dois m'en rapporter à ceux qui l'ont lu, paraît plus recommandable par le savoir que par la philosophie. Le livre de l'abbé d'Aubignac, *la Pratique du théâtre*, constate (c'est là son principal mérite) l'affermissement de

l'autorité en matière de littérature et notamment de littérature dramatique.

Cette autorité, c'était l'exemple, plus ou moins bien observé, plus ou moins bien appliqué, des classiques de l'antiquité. Cet exemple avait fini par faire loi ; si bien qu'il semble que la protestation de Charles Perrault, dans ses *Parallèles*, ait été purement individuelle. Nous avons déjà mentionné cet écrit, et la polémique à laquelle il donna lieu entre Perrault et l'auteur de l'*Art poétique;* polémique que renouvelèrent plus tard, Lamotte d'une part et Madame Dacier de l'autre ; polémique qui, beaucoup plus tard, « changeant et d'état et de nom, » s'est appelée la querelle des classiques et des romantiques. Mais la Clorinde de cette nouvelle bataille ne combattait pas pour les anciens.

La grammaire, qui s'était élevée si haut dans le livre de Port-Royal, n'est presque plus, dans Vaugelas et dans Thomas Corneille son commentateur, que la connaissance du bel usage. L'usage dicta ses lois, avec plus d'autorité encore, dans le *Dictionnaire de l'Académie*, dont la première édition parut en 1694. Malgré tout ce que ce grand ouvrage laissait à désirer, son origine fit sa fortune ; il fit plus que d'enregistrer l'usage ; à bien des égards, il le régla. La grammaire française eut des obligations réelles aux travaux de l'abbé de Dangeau et de Regnier Desmarets ; mais encore ici l'autorité des anciens retint pendant longtemps cette science dans les langes. Port-Royal, qui, sur des sujets divers, opposa la raison à

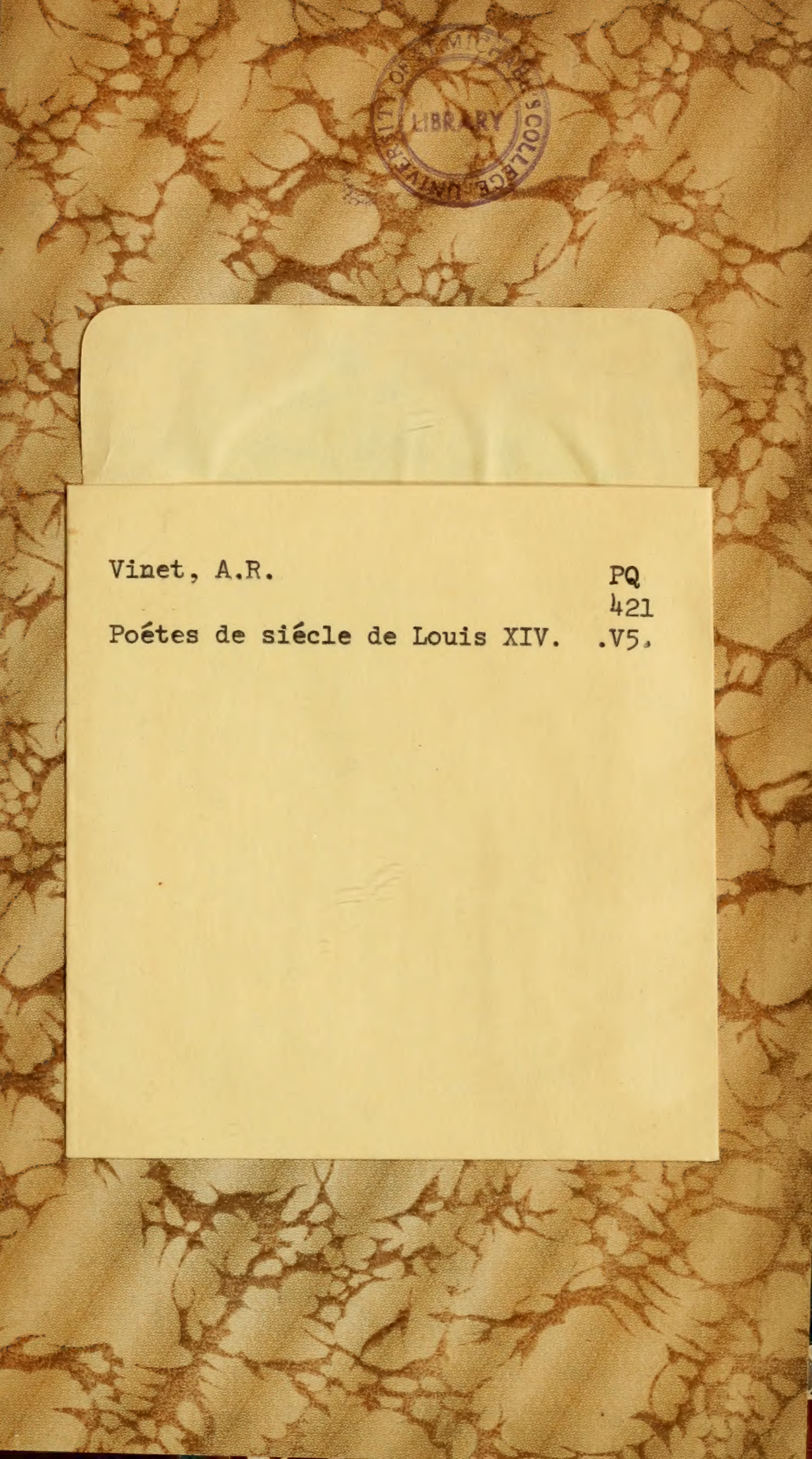
l'autorité, ne put apprendre aux grammairiens du temps à ne pas modeler la grammaire d'une langue analytique sur celle des langues synthétiques de l'antiquité.

Bien d'autres écrivains pourraient être nommés encore ; ainsi le docte Ménage, Huet, évêque d'Avranches, Furetière, Barbier d'Aucour, Richelet, auteur du ***Dictionnaire des rimes***, Sarasin, Charleval, Saint-Évremond (1), plus considérable, et à qui peut convenir le nom de polygraphe, ainsi qu'à plusieurs de ces derniers, parce que ces auteurs se sont essayés à toutes sortes de sujets. Mais nous ne saurions entrer dans tout ce détail. Un écrivain nous réclame et c'est le plus grand du dix-septième siècle : Bossuet.

(1) Voir sur Saint-Évremond les *Moralistes français,* par A. VINET. Paris, 1859 chez les éditeurs, rue de Rivoli, 174. (*Éditeurs.*)

TABLE DES MATIÈRES.




UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
LIBRARY

